

ATLAS PRECARIOS: CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS EN LA LITERATURA, EL CINE Y EL ARTE DE AMÉRICA LATINA

MARÍA JOSÉ PUNTE
(Compiladora)

LITERATURA

LINGÜÍSTICA

COLECCIÓN DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA



**ATLAS PRECARIOS:
CARTOGRAFIAS AFECTIVAS
EN LA LITERATURA,
EL CINE Y EL ARTE DE
AMERICA LATINA**

MARÍA JOSÉ PUNTE

Buenos Aires
2024

Las publicaciones de la presente Colección han sido sometidas a una evaluación interna y externa organizada por la institución editora.

Corrección: Cintia L. Mariscal

Diseño gráfico y maquetación: Nicolás Gil

Edición: Cintia L. Mariscal

Colección de Libros de Filosofía, Letras y Lenguas

Punte, María José

Atlas precarios : cartografías afectivas en la literatura, el cine y el arte de América Latina /
María José Punte ; Compilación de María José Punte. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos
Aires : Universidad Católica Argentina, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-44-0115-5

1. Literatura. 2. Arte. 3. Cine. I. Título.

CDD 803

Licencia

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

<https://doi.org/10.46553/978-950-44-0115-5>



Libros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia
Universidad Católica Argentina

Pontificia Universidad Católica Argentina
Facultad de Filosofía y Letras

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone
Gran Canciller: Mons. Jorge García Cuerva
Vicerrector de integración: Gustavo Boquin
Vicerrector de investigación: Dr. Miguel Ángel Schiavone
Decana: Dra. Olga Lucía Larre

Comité Editorial

Director general de la Colección:

Dr. Martín Grassi

Serie de Estudios de Literatura y Lingüística:

Dra. Magdalena Cámpora
Dra. Ana María Marcovecchio
Dra. María Lucía Puppo

Serie de Filosofía:

Dr. Mateo Belgrano
Dr. Francisco Díez Fischer
Dra. Fernanda Ocampo
Dr. Federico Raffo Quintana
Dr. Juan Torbidoni

Serie de Lenguas:

Dra. Marina Álvarez
Dra. Inés Castelli
Dra. Graciela Isaia y Ruiz

Comité Académico

Serie Filosofía

José Luis Villacañas Berlanga (Universidad Complutense de Madrid)
Adrián Bertorello (Universidad de Buenos Aires/CONICET)
Marcelo Boeri (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Oscar Miguel Esquisabel (INEO-CIF/CONICET)

Olga Larre (Universidad Católica Argentina/CONICET)
Jacques Lezra (University of California, Riverside)
Juan Antonio Nicolás Marín (Universidad de Granada)
Francisco O'Reilly (Universidad de Montevideo)
Luis Rabanque (Universidad Católica Argentina/ CONICET)
Roberto Rubio (Universidad Alberto Hurtado)
Claudinei Silva (Univeridade Estadual do Oeste do Paraná)
Roberto Walton (Universidad de Buenos Aires/CONICET)

Serie Literatura y Lingüística

Lila Bujaldón de Estévez (Universidad Nacional de Cuyo)
Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada)
Fernando Degiovanni (City University of New York)
Mariana Di Ció (Université Sorbonne-Nouvelle)
Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata)
Gustavo Guerrero (Université de Cergy-Pontoise)
Rosa García Gutiérrez (Universidad de Huelva)
Lucía Stecher Guzmán (Universidad de Chile)
Annick Louis (Université de Franche-Comté)
Alfonso García Morales (Universidad de Sevilla)
María Marta García Negroni (Universidad de Buenos Aires, CONICET)
Mariano Sverdloff (Universidad de Buenos Aires, CONICET)

Serie Lenguas

Herminia Alonso (Universidad de Buenos Aires)
Daniel Altamiranda (Universidad Católica Argentina)
Andy Benzo (Universidad de San Diego / American Translators Association)
Ricardo Chiesa (Universidad de Buenos Aires)
Gabriela Commatteo (King's College / Universidad Pompeu Fabra)
Silvana Debonis (Universidad Católica Argentina / American Translators Association)
Juan José Delaney (Universidad del Salvador, Argentina)
Cristina Featherston (Universidad Nacional de La Plata)
Gabriela Llull (Universidad de Salamanca)
Sandra Ramacciotti (UMSA / Universidad de Buenos Aires)
Xose Castro Roig (ISTRAD / Universidad Pompeu Fabra)
Graciela Souto (Universidad Católica Argentina / New York University)

La *Colección de libros de Filosofía y Letras* se compone de tres series, cada una de las cuales está dedicada a la publicación de trabajos científicos en los campos de la filosofía, la literatura y la lingüística, y las lenguas extranjeras.

Los trabajos publicados son el fruto de las investigaciones de los/as docentes y alumnos/as de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, aunque también incluye contribuciones de investigadores/as provenientes de otras universidades, tanto nacionales como extranjeras. En este sentido, la Colección busca ser un órgano de difusión de la vida intelectual de nuestra Facultad y de articulación con colegas de otras instituciones.

Dr. Martín Grassi / Dra. Olga Lucia Larre

Índice

Presentación

Mapas precarios y fugitivos del arte: paseando por las actuales cartografías afectivas de la literatura y el cine en América Latina, por *María José Punte* **10**

Parte I. Dioramas distópicos: ensamblajes de imágenes y palabras

Atmósferas (de)coloniales en el Antropoceno, por *Laura Gherlone* **21**

Especulaciones y dispositivos mutantes en *La compañía* y en *Un año* de Verónica Gerber Bicecci, por *Betina Keizman* **33**

Esculturas hechas con palabras, por *Magda Sepúlveda Eriz* **46**

El monstruo y la mariposa. Cartografías visuales y poéticas en *Bracea* de Malú Urriola, por *Fernanda Moraga García* **56**

Parte II. Elogio de lo mínimo: el arte de la condensación poética y fílmica

Enaltecer lo perecedero y la minuciosidad: Esther Andradi y el arte del tiempo, por *Maya González Roux* **68**

La vuelta al mundo propuesta por el tándem María Negroni/Fidel Sclavo, por *María José Punte* **79**

La cámara errante: en torno a dos dípticos del cineasta Gustavo Fontán, por *Adriana Cid* **90**

Entre el hogar, la sala de conciertos y el mundo digital: nuevas caras de antiguas emociones en dos ciclos virtuales de canciones de cuna, por *Marina di Marco* **99**

Parte III. Migraciones literarias: por las rutas de la poesía y el cine

Atlas de intensidades compartidas: Claudia Masin, del cine a la poesía, por **112**
María Lucía Puppo

Un mapa de no lugares: un recorrido por las carreteras nocturnas de Igor **121**
Barreto, por *Ricardo Suárez*

Emma Zunz va al cine: itinerarios transnacionales de un relato borgeano, **128**
por *Alfredo Dillon*

Parte IV. Arquitectura móvil de las memorias

Identidades errantes, afectos precarios. Una narrativa coral sobre el exilio **140**
infantil uruguayo. *Tus padres volverán* (2015), film documental de Pablo
Martínez Pessi, por *Alicia Salomone*

Esculpiendo la memoria: tránsito y experiencia sensorial en *Amarás a Dios* **154**
sobre todas las cosas (2013) de Alejandro Hernández, por *Soledad Campa-*
ña Fuenzalida

Vestigios del pasado en *El gran vuelo* de Carolina Astudillo, por *Mariana* **163**
de Cabo

Maremotos y maternajes de las aguas profundas: descolonización de los ríos y **171**
de la psique en *Üi* de Adriana Paredes Pinda, por *Martina Bortignon*

Sobre las y los colaboradores **180**

Presentación

Mapas precarios y fugitivos del arte: paseando por las actuales cartografías afectivas de la literatura y el cine en América Latina

María José Punte

Si es el fluir de una vida lo que se escurre en el curso inefable del tiempo,
también la ficción puede ser la represa que lo desacelera,
lo detiene para observar hacia dónde va y qué contiene,
antes de que siga su curso, vertiginoso, hacia el final inevitable.

Graciela Speranza, *Cronografías*

En una película breve de Agnès Varda, *Ulysse* (1982), la genial realizadora se remonta a una fugaz anécdota vivida veintiocho años atrás para componer un ensayo en torno de la imagen. A partir de una fotografía tomada en 1954 al borde del mar, la autora decide indagar en las circunstancias que se cruzaron para que esa imagen quedara plasmada. ¿Quiénes aparecen en ella? ¿Por qué están ahí? ¿Qué recuerdan de la escena? ¿Qué efectos tuvo en su vida? En la foto se ve a la izquierda la figura de un hombre desnudo que da la espalda y mira hacia el mar. A la altura de sus pies, más hacia la derecha y casi llegando al centro de la foto, aparece un niño pequeño sentado e igual de desnudo, pero que mira en dirección a donde se supone que estaría apostada la cámara. En el margen inferior derecho, el cuerpo muerto de una cabra es dominante y atrae la atención. La mayor parte de la foto está ocupada por ese fragmento de una playa típica del Mediterráneo, de piedras redondeadas. La foto fue sacada en blanco y negro. Lleva por título “Ulysse”.

Varda entrevista a los protagonistas de la foto: su amigo egipcio, devenido editor de la revista *Elle*, a quien no había vuelto a ver; el niño, que en el presente de la filmación es un hombre de mediana edad, dueño de una librería en París. En su intento por reconstruir esa escena, descubre que los recuerdos que los demás tienen del momento son vagos o casi nulos (como en el caso del “niño”); aún los propios recuerdos no logran completarla. No alcanza tampoco con situar ese tiempo en el de la temporalidad cronológica histórica, e intentar ubicarlo dentro de los sucesos documentados de esos días de 1954 (la vida fluida a la que, en parte, se refiere Speranza en el epígrafe). Esa fotografía parece haber saltado de la línea del tiempo, en su función de recorte (Dubois, 1990). El ensayo no apunta solamente a reflexionar sobre el funcionamiento de la memoria y la poca ayuda que, a veces, puede ser buscada en una fotografía que permanece como un objeto suelto semejante a una piedra de la playa, cuando queda aislada, sin el agua y sin las otras piedras. Aunque el film gira sobre todas esas cosas, Varda llega a una conclusión: la imagen está ahí y eso es todo lo que le podemos pedir. Pero,

en tanto que espectadores, una imagen es lo que queremos ver, por lo tanto, lo es todo: una imagen es eso y el resto (“*Une image c’est ça et le reste*”).

De imágenes y de narraciones, de memorias y de búsquedas poéticas, es este libro que presentamos para la serie Literatura y Lingüística de la Colección de la Facultad de Filosofía y Letras (UCA). Supone, en gran medida, realizar el ejercicio propuesto por el crítico de arte Georges Didi-Huberman de colocarse “ante la imagen”, como quien se coloca ante el tiempo (2000). Y se piensa, también, como una invitación al viaje, a uno que la literatura y las artes continúan incitando por todos los medios posibles. El arte contemporáneo es un paisaje por el cual podemos circular, pero para que ese periplo permita estimular lecturas fructíferas sobre nuestro presente, las herramientas de lectura deberán hacerse cargo de un mundo altamente fragmentado, poblado de heterogeneidades y sometido a dinámicas cada vez más vertiginosas. De ahí la necesidad que plantea la crítica argentina Graciela Speranza, quien define al arte como siendo siempre contemporáneo, de pensar –en la estela de Aby Warburg– mediante un sistema que lea las producciones artísticas a partir del montaje. El objetivo apunta a descolonizar el tiempo y a entenderlo ya no en términos de cronología –con su lógica lineal e ineluctable–, sino como el tiempo “topológico” de la literatura y el arte. Es decir, de una figura que funciona en red, en la que –más allá de sus movimientos de expansión o repliegue, de aceleración o detención–, todos sus puntos se mantienen conectados. Más que nunca, la mirada imprescindible que habilitan las artes se cifra en la urgencia de tiempos que ponen en riesgo la posibilidad misma de la habitabilidad, por lo que coincidimos con Speranza en su diagnóstico al respecto: “La potencia irreductible de la imaginación artística sigue cifrando en sus formas metáforas del presente y anticipaciones del futuro, y atisbando configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes” (2017, p.20).

Cada sujeto carga sobre sí, al igual que el mitológico Atlas, un mapa imaginario en donde los afectos demarcan los espacios, dan nombre a los accidentes topográficos y dirigen los trayectos tanto subjetivos como físicos. En esa dirección apunta la reflexión de Giuliana Bruno quien, en *Atlas of Emotion* (2002), apela a la superposición de *motion* (movimiento) y *emotion* (emoción), juego de palabras a partir del verbo latino *movere*, presente en el español. El cruce entre lo espacial y lo psíquico que facilita la superimpresión de la versión inglesa –(*e*)*motion*– se hace visualmente palpable: esto remite al centro de la argumentación de la autora, ya que lo visual no es ajeno a lo háptico o táctil, ni independiente de la colocación de los cuerpos en el espacio. La visualidad crea espacio a la vez que lo habita. Como constata Giuliana Bruno, el atlas de cada uno/a es itinerante, y de él depende nuestro sentido de lugar (2002, p.160). A su vez, las emociones y los afectos nos mantienen en movimiento.

Bruno sigue el desarrollo que va trazando el sendero de la modernidad (“*path of modernity*”) y que incluye una serie de dispositivos visuales que finalmente conducen al cine. Esta autora se pregunta de dónde viene el

cine y responde construyendo un panorama genealógico. La serie que va armando, detallada pero sinuosamente, anuda al arte de la memoria con los jardines pintorescos, las pinturas topográficas, las caminatas urbanas, las exposiciones mundiales, hasta llegar al gabinete de curiosidades, los museos y todos los espacios que permiten producir un espectador al que puede definir como consumidor de imágenes. En suma, para Bruno la actividad fílmica se asemeja al mapa, porque ambos nos hacen experimentar los lugares. Si bien son bidimensionales, nos hacen posible vivir una tercera dimensión. Se puede decir, entonces, que el cine tiene una función cartográfica (Bruno, 2002, p.276). A través de él, se va delineando un espacio háptico, que está en movimiento, y que concibe al cuerpo como un “pasajero” (p.172). La topografía, considerada en tanto que “hábito emocional”, deja de ser entendida así como una tentativa de totalidad para dar forma al despliegue de la variedad y de la disparidad (p.202). Y, al mismo tiempo, el “mapa íntimo” construido por los textos es uno que no se cierra sobre sí mismo, sino que abre al espectador a la experiencia del fuera de campo, operación esencial al cine que hoy es retomada por las artes en general.

Frente al libro y al palimpsesto, el atlas introduce otra lógica que posibilita dar cuenta de las poéticas espacio-afectivas del cine y de la literatura. Si en la primera mitad del siglo veinte Aby Warburg reparó en la potencia heurística de este modelo y ofreció una posible matriz de interpretación a través de su *Atlas Mnemosyne*, sobre él han vuelto numerosos pensadores y pensadoras en nuestros días. Georges Didi-Huberman (2000) define el “principio Atlas” como aquel que opera desde una heterogeneidad esencial y se orienta a descubrir –con la imaginación– las relaciones íntimas y secretas de las cosas. Esas relaciones son las que establece la memoria (individual y cultural) que está actuante en las obras, emerge de lo inconsciente y se pone en funcionamiento a través del montaje. Por su parte, Graciela Speranza en *Atlas portátil de América latina* (2012) se refiere al atlas como un “centelleo caleidoscópico de otros lugares” y, bajo este principio, selecciona y analiza una serie de obras de arte y ficciones narrativas latinoamericanas que le facilita, entre otras cosas, cartografiar la recepción del surrealismo en estas tierras. De ese modo, va trazando mapas sucesivos, al mismo tiempo que descubre rincones olvidados de las ciudades en un desarrollo marcado por rupturas y discontinuidades. El arte le ofrece a Speranza lo que llama “formas lábiles”, en donde se fusionan las esferas con las redes, dos de las figuras con las que se suele describir el mundo globalizado.

Los artefactos culturales –novelas, crónicas, poemas, filmes, canciones, pinturas y esculturas, fotografías– proponen maneras diversas y complejas de experimentar la espacialidad y la temporalidad. En ellos se hacen patentes las “dinámicas del espacio” (Cámpora y Puppo, 2019) que suponen el desplazamiento de fronteras físicas, lingüísticas y afectivas. Pero, también, lo que en su libro del 2017 Graciela Speranza define como las “cronografías”, en donde analiza obras en las que sus creadores ponen en cuestionamiento la aceleración, la homogeneización y la redundancia que confluyen en un

“exceso de presente” propio del mundo actual (sea virtual o analógico). Una de las propuestas que nos planteamos para este libro es la de explorar las potencialidades que revela el modelo del atlas a la hora de estudiar determinadas obras literarias y fílmicas producidas en América Latina. Eso involucra lo que plantea Ana Peluffo cuando invita a “convertir la invisibilidad cultural de las emociones en un espacio crítico de reflexión” (2016, p.14). En cada caso estudiado nos interesa indagar los trayectos del afecto y los modos de organización de lo sensible que se manifiestan en nuestro polifacético acervo cultural, lo que implica articular, en el análisis, las esferas de lo social, lo corporal y lo discursivo. Nos interrogamos, por lo tanto, acerca de qué particularidades presentan los mapas precarios y fugitivos del arte, y qué nos dicen sobre nuestras sociedades americanas. Esto supone prestar una renovada atención a los discursos literarios, artísticos y cinematográficos orientando la mirada al modo en que estos complejizan las representaciones espaciotemporales, derribando estereotipos culturales y contribuyendo a la imaginación de lo diverso y lo plural.

En cuanto a la noción de precariedad con la que buscamos definir este atlas, proviene de la pensadora Judith Butler, que aplica el término a las vidas, como se aprecia en el título de su libro *Vida precaria* (2004). Butler nos alerta ante la tendencia de las sociedades contemporáneas a producir mapeados tanto simbólicos como materiales que separan y ordenan a las personas en términos de incluidos/excluidos con respecto a los beneficios generados por el sistema productivo. Este sistema, a su vez, delimita los cuerpos y las subjetividades al construirlos mediante actos performativos a partir de lo que la autora designa como cuerpos que merecen ser llorados, los que “importan”, y los que no, por los que no vale la pena llorar. Estos últimos, cada vez más numerosos, son los que pasan a engrosar los desechos de una sociedad sostenida sobre una distribución altamente desigual de los bienes (tanto materiales, como medioambientales). Judith Butler viene produciendo lo que algunos definen como una “ontología de la precariedad” (Gil, 2014), que aúna en ese concepto una situación de marginación de determinados sujetos o colectivos en ciertos contextos socioculturales o momentos históricos precisos, junto con una condición que podría ser pensada como existencial. En este sentido, el de lo que Butler define como “*precariousness*”, todos los seres humanos estamos sometidos a una precariedad que se produce como efecto de nuestra mutua dependencia para existir, lo que puede ser subsumido bajo la idea de la vulnerabilidad, el hecho de que estamos expuestos ante los otros.

Algunas de las imágenes retomadas de estos trabajos críticos y artísticos que nos inspiran van demarcando los puntos cardinales para un posible mapeado que, al igual que la *Carte de Tendre* (el “mapa al país de la ternura”) que Madeleine de Scudéry diseña en el año 1654 e incluye en su novela *Clélie*, y que Giuliana Bruno recupera y usa como estímulo para pensar su atlas de las emociones, nos sirven para armar nuestro atlas precario. En una de las esquinas, ubicamos los *Dioramas distópicos: ensamblajes de imágenes y*

palabras, que están pensando desde los montajes y las cuestiones medioambientales. Elegimos abrir el volumen con el texto de Laura Gherlone porque en él su autora ofrece una lectura de la obra de Giuliana Bruno, guía de nuestras investigaciones, que resulta sumamente útil para la comprensión del pensamiento de esta autora ítalo-estadounidense. Funciona como una primera brújula orientadora. El artículo de Gherlone se abre como una parábola que va desde su gran texto inicial, *Atlas of Emotion* (2002), hasta el libro más reciente, *Atmospheres of Projection* (2022). La autora pone en diálogo ambos textos a partir de una lectura decolonial que, articulada con el vector de la racialización, sirve a los efectos de descentralizar una mirada y de moverla desde la matriz occidental en la que teoriza Bruno. De su parte, Gherlone comprueba y hace ver cómo el punto de vista colonial junto con los “afectos de racialización” se encuentran imbricados en el nacimiento del cine y sus sucedáneos de la cultura de masas.

Betina Keizman aborda dos libros de la escritora mexicana Verónica Gerber Bicecci: *La compañía* (2019) y *Otro día... poemas sintéticos* (2019), en los que esta autora pone en acción lo que Keizman define como “dispositivos mutantes”. Gerber Bicecci, quien se autodefine como “una artista que escribe”, es una incansable gestora de prácticas intermediales que se tejen en torno a las relaciones arte/vida para desplegar una reflexión sobre el estado de las artes del presente. Sus prácticas estéticas exploran estrategias de des apropiación, reescritura y ensamblaje, en sintonía con los experimentos de las vanguardias históricas, pero orientadas a preocupaciones muy actuales como las que disparan nuestro (des)trato con el medio ambiente. Keizman pone el acento en el carácter de “especulativo” que tiene este abordaje estético-teórico de Gerber Bicecci.

La precariedad aparece de diversas maneras en la obra de la artista Cecilia Vicuña, como nos muestra en su análisis Magda Sepúlveda Eriz. En primer lugar, se refiere a los materiales que Vicuña utiliza y su carácter de contingentes y efímeros (restos encontrados en la playa, hojas secas, vellos de lana). Pero, en realidad, tiene que ver con los delicados equilibrios ambientales, ecológicos y de los pueblos que habitan territorios en estado de latente peligro por la destrucción que causa el extractivismo capitalista. La obra de Vicuña, en donde resalta su instalación “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares” (2006), incluye esculturas en las que esta artista experimental feminista genera cruces entre la palabra y lo escultórico. Lo hace mediante el procedimiento de tallar “en la palabra esa otra palabra”, lo que apunta a una poética definida desde el “Palabrir”, abrir la palabra.

El siguiente análisis es el que realiza Fernanda Moraga en torno al libro *Bracea* (2007) de Malú Urriola, en el que esta poeta, guionista y académica chilena, da cuerpo a un “poema-mapa” de imágenes, tanto poéticas como visuales, para indagar ciertos imaginarios obsesionados con la monstruosidad y la abyección a partir de una multiplicidad de relaciones visuales. Este poemario se erige como una “cartografía política” de lo monstruoso que altera el orden de la diferencia, sostiene Moraga, al tejer un mapa de la fron-

tera artística en la que tanto las imágenes como la palabra poética ponen en jaque la lógica del orden visual y corporal. Este atlas, en el que se intercambian elementos que no son similares (ni en el tiempo, ni en el espacio, ni en la factura), a través de la conexión clandestina entre dos registros diferentes (visual y poético), altera la organización oficial de los cuerpos.

El siguiente mojón de este mapa está dedicado a lo que llamamos *Elogio de lo mínimo: el arte de la condensación poética y fílmica*, porque allí prima lo pequeño como dispositivo para hacer emerger lo grande. Maya González Roux nos presenta el último libro de la autora argentina radicada en Alemania, Esther Andradi, *La lengua del viaje. Ensayos fronterizos y otros textos en tránsito* (2023). La palabra viajera y “viajada” es uno de los motivos centrales de su escritura, consecuencia de una vida trashumante que la llevó de Buenos Aires a Lima y a Berlín, con muchas idas y vueltas. En lo que concierne a la letra, González Roux nos hace conscientes de que los movimientos, a medida que se aceleran en el espacio, conducen a esta autora bilingüe hacia una mayor concentración estética, en dirección a lo pequeño. De ahí la forma a la que se aboca en la actualidad, que es el género de la microficción.

María José Punte retorna una vez más a la obra de la poeta argentina María Negroni para seguirla en otro de sus libros-viaje, *Las fueras del mundo* (2022), en el que esta autora se junta nuevamente con el artista plástico uruguayo Fidel Sclavo para llevarnos de exploración a los territorios sin materialidad de los recuerdos. Como si entráramos a la sala de cine, a través de un diálogo en espejo entre la palabra y la imagen, la dupla Negroni/Sclavo nos invita a un recorrido por desiertos y selvas, por ciudades y carreteras. En suma, por una serie de espacialidades que evocan las derivas que hacemos al ojear un álbum de fotos o al pasear por las complejas arquitecturas de la modernidad, como el georama que describe Giuliana Bruno.

Adriana Cid persiste en su fascinación por la obra del cineasta Gustavo Fontán en un estudio sobre el díptico que este realizador produce durante la pandemia de COVID 19. Conformado por cuatro cortometrajes, este políptico en dos partes articula en la primera de ellas una “cartografía de repliegue”, como nos dice Cid, mientras que en la segunda se concreta el esperado –aunque titubeante– retorno hacia el afuera más próximo y hacia la naturaleza. Fontán, cuyo cine se inscribe en lo que se denomina “cine de poesía” o “cine lírico”, continúa aquí con un trabajo que suscribe al género del neo-documental, al que recurre para explorar el tiempo suspendido y la conciencia de vulnerabilidad que fueron la marca del confinamiento durante la pandemia.

Marina di Marco continúa con su labor de reconocimiento de las textualidades dedicadas a las infancias, en este caso, mediante el estudio de las canciones de cuna. Toma dos ejemplos de puestas en escena en el espacio virtual durante la pandemia del COVID 19, ante la imposibilidad de visitar las salas de conciertos. Se trata de ciclos que fueron realizados en el Teatro Colón en el 2020 y en el Centro Cultural Kirchner en el 2021, respectiva-

mente *Cunas de canciones del mundo* y *Nanas*. Di Marco nos alerta de entrada acerca del carácter híbrido de la canción de cuna, puesto que se trata de una estructura poética y musical que, antes que nada, cumple una función pragmática: hacer dormir al infante. Es, también, un subgénero de la poesía infantil. Su origen funcional la hace muy permeable a las reinvenções intertextuales y a los modos de transmediación. Recontextualizar este género minimizado como hace Di Marco nos sirve para revisar las dinámicas de legitimación que traccionan a las instituciones puestas al servicio de la cultura.

En el tercer apartado, *Migraciones literarias: por las rutas de la poesía y el cine*, el movimiento se vuelve casi literal: son textualidades que nos arrastran al viaje. Los cruces entre el cine y la literatura aparecen en la poesía de la argentina Claudia Masin (Resistencia, 1972), analizada por María Lucía Puppo. Son tres los libros de poemas en los que Masin se confronta con el séptimo arte: *La vista* (2002), *Lo intacto* (2017) y *El cuerpo* (2020), lo que da cuenta de la seducción bajo la que cae, así como de las posibilidades que el lenguaje poético abre para una indagación a través de lo cinematográfico. En términos de Puppo, el libro funciona como una “interfaz”, un espacio en donde tiene lugar el fundido de las técnicas y componentes de las dos artes (punto de vista, encuadre, montaje, entre otros recursos). El trabajo que hace Masin con el cine, más que dar testimonio de su cinefilia, despliega las posibilidades de transitar las emociones y los afectos que adquieren cuerpo en las narrativas fílmicas, mediados por el objeto libro.

Ricardo Suárez nos lleva a un recorrido por una subjetividad amurallada ante un presente hostil a partir del libro del poeta venezolano Ígor Barreto (1952), *Carreteras nocturnas* (2010). Aquí, el escenario ya no es el llano o su ciudad natal, San Fernando de Apure, sino la metrópolis. Las barriadas del oeste caraqueño, las inmediateces de su comunidad y su propio hogar se erigen como los espacios donde surgen los problemas que son objeto de reflexión del poeta, relacionados con las consecuencias materiales de la Revolución Bolivariana. La pregunta que orienta la reflexión de Suárez a partir de la obra de Barreto es la de qué hacer con ese conjunto de memorias y afectos a los que llamamos “nuestro país” cuando estos cambian de forma drástica debido a traumáticos procesos históricos.

Alfredo Dillon ofrece para este volumen un texto que hace un recorrido veloz por un trabajo desarrollado con mayor despliegue en el libro escrito a cuatro manos con su colega Teresa Téramo de la Facultad de Ciencias Sociales, *Ficciones migrantes* (Buenos Aires, Biblos, 2023), de muy reciente publicación. Como botón de muestra de una concienzuda labor en torno a las adaptaciones fílmicas realizadas sobre textos de la literatura argentina, Dillon se refiere al caso del cuento de Jorge Luis Borges, “Emma Zunz”. Este relato, consolidado como uno de los más canónicos de la producción borgeana, recibió un llamativo número de transposiciones audiovisuales. Desde los años cincuenta, con la versión de Leopoldo Torre Nilsson –*Días de odio*, 1954–, hasta el presente, el cuento ha sido llevado a la pantalla en

Francia, Polonia, Estados Unidos, los Países Bajos, España, el Líbano. Cada una de estas interpretaciones multiplican las facetas del personaje de Emma Zunz, en una mirada que revela su complejidad.

Completando este periplo, el mapa adquiere su forma con *Arquitectura móvil de las memorias*. Alicia Salomone presenta el film documental del realizador chileno Pablo Martínez Pessi, *Tus padres volverán* (2015), en donde se narra un episodio ocurrido en el año 1983, cuando el Estado uruguayo organizó un viaje para que un grupo de niños y niñas, exiliados a causa de la dictadura militar, pudieran visitar el país, durante algunas semanas. La película se configura como un relato colectivo entretelado a través de las memorias de seis protagonistas, quienes hacen una revisión crítica sobre los afectos que quedaron ligados a las vivencias del exilio desde una perspectiva infantil. Para esta “segunda generación”, el país de acogida, con el que se suele tomar contacto en el espacio/tiempo de la infancia o la primera juventud, constituye un ámbito donde es posible afincarse de modo más estable e intentar generar afiliaciones identitarias y afectivas, aunque sean precarias y nunca definitivas.

Las actuales migraciones que están teniendo lugar en las fronteras mexicanas desde sus países vecinos en dirección a los Estados Unidos, es el tema de la novela *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) del periodista y escritor mexicano Alejandro Hernández analizada por Soledad Campaña Fuenzalida, que narra la odisea vivida especialmente por los migrantes hondureños. El género novela resulta más elocuente a la hora de narrar lo que representa a todas luces un fenómeno social catastrófico, como afirma la autora, por su resistencia a ser retratado mediante un lenguaje meramente referencial. De ahí que ella se concentre en pensar desde las posibilidades sensoriales que habilita el lenguaje al incorporar lo corporal y lo afectivo, en un uso de lo que se define como “corpografía”, lo que supone una comprensión de los cuerpos en tanto que configuración lingüística, textual y semiótica.

Por su parte, Mariana de Cabo hace referencia a otro film documental, *El gran vuelo* (2014), de la realizadora chilena Carolina Astudillo Muñoz, quien busca hacer volver el recuerdo incómodo de la militante comunista Clara Pueyo Jornet, desaparecida en 1943. Lo hace mediante materiales de archivo que se conservan de Clara (algunas cartas y fotografías familiares, diarios), a los que suma cine de metraje encontrado por azar (*found footage*). Astudillo Muñoz logra reconstruir una forma de semblanza de esta mujer, a partir de la idea de que la imagen que retorna solo puede ser fantasmática e irreal, lo que acentúa su ausencia.

Por último, Martina Bortignon nos lleva de retorno a la sociedad mapuche mediante la obra poética de Adriana Paredes Pinda, quien en su poemario *Üi* (2005) se propone una doble tarea de descolonización que pasa por la denuncia de cómo el neoliberalismo con su lógica financiera y extractivista maltrata los territorios, las comunidades y biodiversidades, así como los cuerpos y las subjetividades. Es decir, el colonialismo afecta profundamente

la dimensión espiritual e íntima del ser humano. De ahí que Pinda apele en su poesía a explorar la genealogía de la vivencia psíquica personal. En su lectura, Bortignon pone en diálogo los textos de Pinda con las ideas de la psicoanalista Sabina Spielrein, una autora que jugó un rol importante en la historia del psicoanálisis, pero que fue luego removida de ese lugar. De ahí que Bortignon asume su tarea interpretativa como una forma de descolonizar el pensamiento.

Este libro surge como resultado de un coloquio realizado en la Universidad Católica Argentina los días 10 y 11 de agosto del año 2023, que nos permitió el encuentro entre colegas de la universidad e invitadas e invitados que viajaron desde los países vecinos de Chile y Uruguay. Contamos, entre estas visitas, con la presencia del artista plástico y docente Leandro Gómez Guerrero de la Universidad Católica de Uruguay, quien nos vino a presentar su proyecto artístico “Cristo del Carrito” y trajo imágenes de su obra que fueron expuestas en la Biblioteca Central de la universidad. Es importante dejar constancia de que este coloquio debe su realización a proyectos de investigación previos, que venimos realizando desde hace varios años y que fueron consolidando grupos de trabajo con sede en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Ciencias Sociales de esta universidad. Entre algunos de los antecedentes comunes que tenemos quienes organizamos el coloquio, cabe mencionar la organización de dos reuniones científicas anteriores: el V Coloquio Internacional de Literatura Comparada *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina* que se realizó en junio del año 2018 (y en el que tuvimos la presencia del profesor Bertrand Westphal de la Universidad de Limoges y de Graciela Speranza, de la Universidad Torcuato Di Tella); y el Coloquio Internacional *Espacios y emociones. Tránsitos, territorializaciones y fronteras en América Latina*, que tuvo lugar bajo modalidad virtual en octubre del año 2020, en plena pandemia. En ambos casos, muchos de los trabajos presentados allí fueron publicados como libros: *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina* (2018) y *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina* (2021). En todos estos proyectos trabajamos con perspectivas interdisciplinarias y enfoques comparatistas en los campos de las letras, el cine y la semiótica, por lo que ha sido fundamental el marco que nos ofrece el Centro de Estudios de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, cuya directora actual es Magdalena Cámpora. Mi agradecimiento va, en primera instancia, a la institución que nos permitió desarrollar estas actividades de investigación y difusión que coronan nuestra apasionada tarea de leer, interpretar y gozar de las producciones culturales de nuestro continente. Agradezco, por supuesto, a las autoras y autores de estos textos que participaron en este encuentro, dedicaron tiempo y trabajo a la escritura, y ahora los comparten con la comunidad. Pero mi mayor agradecimiento va hacia el grupo de investigación que motivó el evento y este otro acontecimiento que es el libro que editamos ahora y que incluye a María Lucía Puppo, María Teresa Téramo, Alfredo Dillon, Laura Gherlone, Dulce María Dalbosco,

Marina di Marco, Alicia Ovando y Ricardo Suárez. Me acompañaron a lo largo de varios años en diferentes momentos e intensidades de estos recorridos que son intelectuales, pero también afectivos, y que van tramando la maravillosa urdimbre de lo humano.

Referencias bibliográficas

- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso.
- Butler, J. (2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez. Paidós, 2009.
- Cámpora, M. y M.L. Puppo, coords. (2019). *Dinámicas del espacio: reflexiones desde América Latina*. EDUCA.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo, 2011.
- Dillon, A. y T. Téramo (2023). *Ficciones migrantes. Adaptaciones de la literatura argentina en el cine internacional*. Biblos.
- Dubois, P. (1990). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Traducido por Víctor Goldstein. La marca editora, 2008.
- Gil, S. L. (2014). “Ontología de la precariedad en Judith Butler. Repensar la vida en común”. *Éndoxa: Series filosóficas*, UNED, Madrid, N.º 34, 287-302.
- Peluffo, A. (2016). *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*. Prometeo.
- Puppo, M.L., comp. (2021). *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina*. Miño y Dávila.
- Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Anagrama.
- Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Anagrama.
- Varda, A. (1982). *Ulysse*. Cortometraje, documental. Duración: 22 minutos. Francia. Productora: Ciné Tamaris.

Parte I

**DIORAMAS DISTÓPICOS:
ENSAMBLAJES DE
IMÁGENES Y PALABRAS**

Atmósferas (de)coloniales en la era del Antropoceno

Laura Gherlone

Introducción: una lectura de Giuliana Bruno desde el Sur

En este escrito pretendo leer *Atlas of emotion* (2007 [2002]) y *Atmospheres of Projection* (2022) –dos obras de Giuliana Bruno, publicadas a diez años de distancia una de otra– a través de las lentes decoloniales. Mi objetivo es poner de relieve cómo el estrecho vínculo identificado por la crítica ítalo-estadounidense entre la materialidad (visual), el espacio y los afectos adquiere nuevos matices al ser observado desde una perspectiva des-centralizante. De hecho, considero que las formidables intuiciones de Bruno deberían acompañarse de una mirada ecocrítica desde el Sur que integre la “situacionalidad” de su análisis, de matriz fundamentalmente occidental.

En el primer apartado, relaciono el concepto de *impulso cartográfico* (Bruno, 2007 [2002]) con el de *pulsión colonial*, argumentando que la idea misma de un atlas emocional del ecosistema latinoamericano no puede prescindir de los *afectos de racialización*. Estos darían cuenta de la “resiliencia” tanto de las prácticas de despojo de lo vivo como de lo no vivo, y serían una clave explicativa del tiempo del Antropoceno. En segundo apartado sostengo que los afectos de racialización, al exhumar continuamente la mirada colonial sobre el *otro* (tanto en el espacio material como en el digital), movilizan las cartografías culturales –sean sus derroteros reales o imaginativos–, como formas de (auto)representación siempre parciales y, por ende, inestables y precarias. Sin embargo, es precisamente en esta *inestabilidad* y *precariedad* donde residen las posibilidades transformadoras, detectables bajo la forma de *proyecciones atmosféricas* (Bruno, 2022) de mundos posibles.

Cartografías afectivas blanco-céntricas Siguiendo el impulso cartográfico

Atlas of emotion propone un viaje apasionante en la “compuesta genealogía museográfica del cine” (Bruno, 2007 [2002], p.480, trad. propia): un viaje donde la experiencia biográfica de Bruno desempeña un papel importante en la elección del itinerario y sus etapas.¹ Su lectura da lugar a múltiples interpretaciones y extensiones teóricas, al tener un enfoque interdisciplinario, intertextual y cronotópico.

¹ El itinerario tiene su origen en la sugestión emocional provocada en Bruno por un mapa –la *Carte de Tendre* [Mapa de la ternura] de Madeleine de Scudéry– y termina en la ciudad natal de la estudiosa ítalo-estadounidense, Nápoles. Lejos de presentarse como una solución universal, la metodología rizomática del *Atlas* invita a cada lector y lectora a elaborar su propio mapeo afectivo intermedial.

Ahora bien, conviene recordar la idea central del libro, cuyo anhelo es lograr articular una genealogía del cine a través de un mapeo intermedial que pone en tela de juicio el ocularcentrismo y cuestiona la interpretación cronológica progresivo-lineal, es decir, tecnológicamente acumulativa. Dicho de otro modo, para Bruno el cine no es el mero desenlace de una posibilidad tecnológica, impulsada por el sentido de la vista, que se dio en un cierto punto de la historia humana occidental (europea); es, más bien, el fruto de una cultura secular del espacio que empezó a vincular la experiencia estético-sensorial con la movilidad y cuyo impulso colectivo fue de naturaleza cartográfica.

Bruno propone una constelación de ejemplos –los gabinetes de curiosidades, las linternas mágicas y las cajas ópticas, los cosmoramas, los escenarios diorámicos, las exhibiciones georámicas, las pinturas vivientes [*tableaux vivants*]– que habrían “museificado” y, en un cierto sentido, automatizado la experiencia del viaje exótico, el jardín de esparcimiento y el paseo arquitectónico, generando el futuro público de cine (y su fascinación por las imágenes secuenciales en movimiento).

Al mismo tiempo, esta “museificación” de la experiencia de la movilidad estético-sensorial no hubiera sido posible sin el desarrollo de una *forma mentis* cartográfica que, sobre todo después de la llamada Era de los Descubrimientos y de la expansión europea, domesticó la geografía, en el sentido etimológico del término: la encerró entre las paredes domésticas, bajo la forma de mapamundis, mapas murales y, más tarde, de papeles-tapices panorámicos y otros artefactos materiales, produciendo simultáneamente un poderoso aparato narrativo “viajero”.

La cultura europea creó medios de representación y proyección espacial que, a su vez, estimularon los viajes imaginativos “bajo techo”. Sin embargo, fue solo en la película cinematográfica de la era moderna “donde el deseo y la capacidad de habitar la imagen en movimiento ‘tuvieron lugar’ por primera vez. [...] Producto de la cultura espacial, el cine es el espacio háptico del viaje simulado. Ha albergado nuestra ansiedad cartográfica y su liberación” (Bruno, 2007 [2002], p.107, trad. propia). En síntesis, lo que se convirtió en cine “fue una trayectoria imaginativa que exigía habitar físicamente y atravesar liminalmente los lugares de exhibición” (Bruno, 2007 [2002], 347, trad. propia), posicionándose en el umbral entre lo abierto (el viaje, el paseo, la excursión) y lo cerrado (la casa, el salón, el museo).

Visiones “-orámicas” y afectos de racialización

Me gustaría detenerme en una palabra clave enfatizada por Bruno: *exhibición*. La crítica ítalo-estadounidense interpreta la “atmósfera” intermedial que preparó y envolvió el nacimiento del cine como un enredo “-orámico”. A la vez que implica una experiencia cinética y háptica, este tipo de visualidad conlleva también la idea de *espectacularidad*. El gabinete de curiosidades, por ejemplo, así como otros espacios expositivos que se inspiraron pos-

teriormente en él, contemplaba un sujeto que debía su goce afectivo-sensorial al consumo de representaciones de paisajes exóticos, rarezas traídas a Europa (piedras preciosas, animales disecados, artefactos indígenas, etc.) y viajes imaginativos de conquista y dominación, al tiempo que se autoafirmaba como el depositario de la cultura, el *Homo Urbanus*. La alternativa a la fruición “naturalista” era, de hecho, la contemplación de panoramas urbanos europeos que encarnaban la idea del hombre moderno occidental.²

Una lectura de este análisis genealógico-interpretativo a través de las lentes decoloniales no puede no detectar un asunto ecocrítico. Los lugares de exhibición “-orámica”, donde se saciaba la “curiosidad nómada” del público europeo (Bruno, 2007 [2002], p.157), se sustentaban, en efecto, en un punto de vista enajenante y cosificante que consideraba al mundo mineral, vegetal y animal, así como a la humanidad “primitiva”, como una forma de espectáculo: un punto de vista que se apoyaba en una cosmovisión taxonómico-jerárquica vinculada a la concepción binaria cultura *vs.* naturaleza (Escobar, 2000; Cajigas-Rotundo, 2007; Mignolo, 2018, pp.156-164), hoy en día uno de los grandes ámbitos de debate sobre la teoría del Antropoceno³ (Gherlone, 2023).

La artificiosa oposición entre cultura y naturaleza no solo ha delineado los contornos inquebrantables de un mundo supuestamente “natural” al servicio de la cultura y, por tanto, sometido a sus fines, sino que además ha hecho que el sujeto no occidental quedara englobado en la naturaleza, situándolo en una posición de contigüidad con la esfera animal y, consecuentemente, de inferioridad respecto a su “homónimo civilizado”. De facto, su “animalización” ha disimulado un propósito deliberado de racialización.

Si volvemos al recorrido genealógico del *Atlas of emotion*, curiosamente Bruno no menciona al hecho de que, en el mismo periodo en que se configuraban todos esos escenarios visual-hápto-cinéticos que iban preparando el público del cine, se afirmaba también una exhibición “-orámica” de gran impacto emocional para el espectador de esa época: el zoológico humano, a saber, una fórmula expositiva que acoplaba en una única experiencia la

2 Un claro ejemplo que propone Bruno es la caja óptica itinerante llamada Mondo Nuovo (2007 [2002], pp.156-160).

3 En los últimos años se ha puesto de manifiesto la artificialidad de la línea divisoria entre la “humanidad” (palabra que conlleva un sentido de universalismo ambiguo y peligroso) y el mundo no humano, mostrando la interdependencia y la naturaleza unificada de nuestro planeta. No es casualidad que, en los albores del siglo XXI, el término “Antropoceno” haya hecho su aparición para denotar una época histórica cuyo etiquetado estratigráfico-geológico no puede dejar de considerar los efectos directos e indirectos de las acciones (principalmente impulsadas por la tecnología) de los seres humanos sobre los ecosistemas vivos y no vivos. La aparición de este término ha ido de la mano de la llamada “crisis climática”, cuyos efectos ya no pueden ocultarse ni contarse como un hipotético escenario catastrófico a medio camino entre el mito y el relato de ciencia ficción. El fenómeno del calentamiento global, junto con la más reciente pandemia mundial de COVID-19, han hecho que la agenda de la investigación científica internacional centre cada vez más su atención en los riesgos reales de una extinción planetaria de la vida que no discriminaría entre humanos y no humanos.

cartografía colonial, el viaje imaginativo, el jardín de esparcimiento, el museo de historia natural y la feria mundial⁴ (para una profundización, véase Sánchez Arteaga, 2010; Machado Koutsoukos, 2020).⁵



Figura 1. El empresario belga Maurice Maître junto a un grupo de indígenas patagónicos Selk'nam en la Exposición Universal de París de 1889.

Fuente: Báez y Mason (2006).

En este contexto, las coordenadas estético-sensoriales que alimentaban la ansiedad cartográfica del hombre moderno incorporaron un elemento fundamental: los *afectos de racialización*, a saber, un conjunto de emociones socialmente codificadas vinculadas a la “animalización” de seres humanos considerados inferiores.

Erotización y animalización en las cartografías blanco-céntricas

La instintividad animal, atribuida al sujeto no blanco, fue el argumento racional que, al tiempo que generaba un imaginario de atributos imbuidos afectivamente (fisicidad sin inteligencia, agresividad, brutalidad, indomabilidad, falta de sentimientos nobles, sensualidad, procacidad, etc.), justi-

4 Aunque no relata el fenómeno de los zoológicos humanos, Bruno (2007[2002], 153, trad. mía) no deja de denunciar que ya con los gabinetes de curiosidades se había creado un espacio narrativo e imaginativo “que impulsaba una forma de pensar vinculada a una geografía expansiva de acumulación y difusión del conocimiento”, donde las prácticas estéticas se acoplaban a las científicas. La estudiosa Bruno (2007 [2002], p.154, trad. mía) además enfatiza que, “[c]omo precursores y prototipos de los museos modernos, estos gabinetes inauguraron el apetito por la exposición”, propiciando con el tiempo “una erótica pública de la taxonomía voraz en los museos de historia natural y anatomía. Aquí, los especímenes físicos y la clasificación de las partes del cuerpo se convirtieron en una reinención perversamente sensual de los mapas corporales para un conjunto de espectadores”. Véase también las consideraciones de Bruno sobre el cine etnográfico (2007 [2002], pp.111-112; p.433).

5 Véase además los recientes artículos de carácter más divulgativo de BBC Mundo (2016; 2022).

ficaba la sorpresa y el espanto colectivos⁶, razón por la cual se hizo necesario circunscribir espacialmente la alteridad humano-animal en lugares de espectacularización idóneos para la “erótica pública” (Bruno, 2007 [2002], p.154), es decir, para una visión háptica donde pudieran brotar sentimientos difundidos de atracción y repulsión frente a cuerpos negros desnudos o casi desnudos. El impulso erótico violento fue (y es), en efecto, un aspecto fundamental del vínculo que une la racialización y la dimensión afectiva. A este propósito, Nelson Maldonado-Torres ha escrito palabras elocuentes en su célebre ensayo “Sobre la colonialidad del ser”:

[e]l hombre negro es representado como una agresiva bestia sexual que desea violar mujeres, particularmente blancas. La mujer negra, a su vez, es vista como un objeto sexual siempre listo de antemano a la mirada violadora del blanco, y como fundamentalmente promiscua. La mujer negra es vista como un ser altamente erótico, cuya función primaria es satisfacer el deseo sexual y la reproducción. Cualquier extensión del fallo en el hombre y la mujer negra representa una amenaza. Pero en su forma más familiar y típica, el hombre negro representa el acto de violación –“violar”–, mientras la mujer negra es vista como la víctima más representativa del acto de violación “ser violada”. [...] Tanto “violar” como “ser violado” están relacionados con lo negro, como si fueran parte de la esencia de la gente negra, la cual es vista como una población dispensable. (2007, pp.148-149)

Bruno detecta la misma violencia erótica en la retórica de la exploración geográfica –una retórica de la penetración– que dominaba la imaginación narrativa viajera en los siglos XIX y XX:

[l]os códigos sexuales y raciales colaboran en la narración de la exploración, ya que el acto de exploración territorial tiene connotaciones sexuales: el suelo es “penetrado” y además descrito como un “interior”. Las palabras expresan la violencia del acto de “descubrimiento” en términos sexuales y describen al sujeto/objeto del acto en términos raciales. (2007 [2002], p.121, trad. propia)

En el contexto de la exploración cartográfica “-orámica”, al igual que el cuerpo humano animalizado era objeto de una apasionada proyección emocional, el entorno natural subía una operación de anestización,⁷ que lo ponía a disposición de cualquier práctica de despojo. Por lo tanto, el acoplamiento conceptual erotización-animalización “negra” fue (y sigue

6 Véase también Tamar Blickstein (2019), cuyo análisis no deja de recordar el conjunto de emociones del sujeto racializado (miedo, complejo de inferioridad, etc.), haciendo en particular referencia al concepto de “trastorno afectivo” de Frantz Fanon en su célebre libro de 1952 *Piel negra, máscaras blancas*.

7 Dicha “anestización” es ininteligible fuera de esa malla discursiva científico/cientificista que, mientras anhelaba una comprensión “quirúrgica” del mundo natural, se esforzaba por justificar la idea de “*evolución diferencial de las razas*” (Sánchez Arteaga, 2010, pp.273-274): es decir, una visión de la humanidad que, como la crítica decolonial ha denunciado, a pesar de considerarse superada, sigue siendo agente en nuestra forma de pensar y construir el conocimiento.

siendo) muy productivo no solo a los fines de un proyecto universal de racialización, sino también para la justificación y el aval de una visión blanco-céntrica del espacio y de la expansión territorial, y la transformación del medio ambiente en un médium pasivo: un recipiente de recursos y un interior penetrable, en palabras de Bruno.

Revirtiendo la era del Antropoceno: nuevas cartografías afectivas

Al reanudar el hilo teórico-metodológico y cronológico de Bruno, llegamos a la conclusión –hallada pero posiblemente poco enfatizada y explorada por la estudiosa ítalo-estadounidense– de que la *mirada colonial* y los *afectos de racialización* estarían íntimamente imbricados en el nacimiento del cine o, más bien, en todas aquellas formas mediáticas de la industria cultural que lo antecedieron y que se desprendieron de él. Y, quizás más importante aún, podemos interrogarnos si, hasta el día de hoy, el punto de vista enajenante y cosificante siga siendo agente en nuestra manera de concebir, percibir, imaginar y configurar los espacios culturales y sus interconexiones biológicas, materiales y sociales.

Reverberaciones raciales en el mundo globalizado

La perspectiva decolonial invita a poner en marcha un ejercicio mayéutico – es decir, un ejercicio de preguntas críticas sobre la actualidad– frente a un mundo que no ha renunciado a antiguas formas de discriminación, abuso y violencia: simplemente, las fomenta bajo nuevos disfraces. Por ejemplo, podríamos preguntarnos si y cómo ciertas imágenes y su dinámica socio-temporo-espacial (circulación, transmisión, viralización) siguen, por un lado, apelando al goce afectivo-sensorial causado por la espectacularización de la alteridad “enajenada” (tanto humana como animal, vegetal o mineral) y, por el otro, alimentando una cosmovisión basada en la oposición binaria cultura-naturaleza.

Vuelvo por un momento al fenómeno del zoológico humano, que considero particularmente actual. En alianza con otros medios (el cine, la fotografía, la grabación etnográfica, etc.), esta forma de exhibición “-orámica”, a pesar de haber agotado su función en la primera mitad del siglo XX, ha continuado fomentando la “museificación” del sujeto negro, cristalizando un imaginario de la negritud como una masa indistinta de cuerpos racializados, más cercana al mundo animal que al humano. Ahora bien, al tomar seriamente en cuenta el enfoque teórico-metodológico adoptado en el *Atlas of emotion*, estamos legitimados a dar un salto en el espaciotiempo y conectar el zoológico humano y sus vínculos intermediales a los algoritmos que mueven la Internet, interpretándolos como “fragmentos cristalizados, serializados y automatizados” de ese imaginario (Bruno, 2007 [2002], p.347, trad. propia). Después de todo, la misma Bruno subraya que el impulso cartográfico “revela el siempre fuerte deseo háptico de entrar en contacto y estar conectado” (2007 [2002], p.107, trad. propia), haciendo habitable y transitable incluso el espacio virtual, que se convierte en un lugar múltiple de exhibición.

Estudios recientes en el campo de la llamada “Inteligencia Artificial colonial” (Noble, 2018; McIlwain, 2019; Ricaurte, 2019; Couldry y Mejias, 2021; Katz, 2020; Mohamed *et al.*, 2020; Ahmed *et al.* 2022) han demostrado que el atlas precario del sujeto racializado sigue expandiéndose en el ciberespacio, al venir cartografiado a través de la tecnología digital: sistemas de reconocimiento facial que no detectan los rostros negros; filtros que, con o sin consentimiento, blanquean la piel del usuario; sistemas predictivos que asocian el color de la piel a programas de vigilancia, prevención y encarcelamiento; algoritmos de detección de discursos abusivo u ofensivo que identifican la lengua vernácula negra (específicamente, el inglés afroamericano) como “tóxica”; búsquedas digitales que devuelven imágenes de las personas negras físicamente estereotipadas, como los retratos de cuerpos casi bestiales –un vago recuerdo de las representaciones de los esclavos deportados–; o, al contrario, que omiten la aparición de imágenes de personas negras al explorar contenidos supuestamente de y para blancos, como el “ballet infantil”, una actividad que, según Google, parece ser una prerrogativa de las niñas blancas.⁸

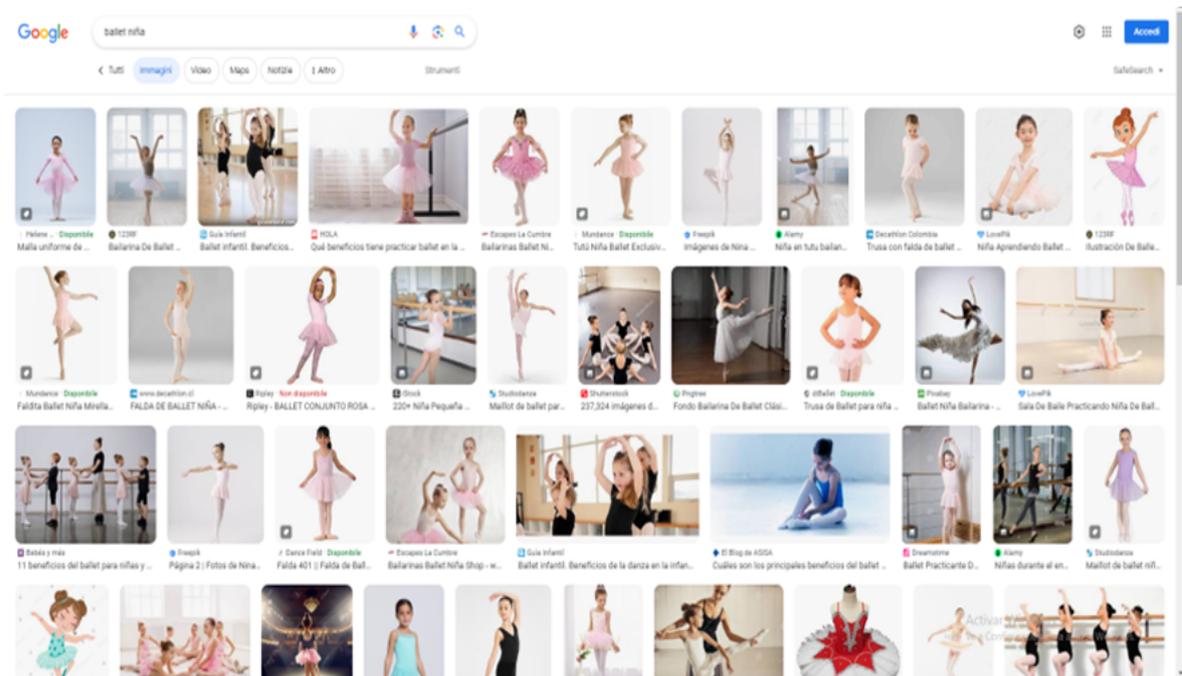


Figura 2. Ejemplo de un resultado de búsqueda blanco-céntrico en Google Imágenes al insertar las palabras clave “ballet infantil”

⁸ Es notorio el caso de la exploración digital de la palabra “bebé” en Bing, el motor de búsqueda de Microsoft, que devolvía casi exclusivamente imágenes de niños blancos (Kleinman, 2017). Este fenómeno se debe al hecho de que la visión racializada es imbricada en las arquitecturas de anotación semántica de las grandes plataformas digitales, es decir, sistemas de etiquetado que “exhib[en] los elementos de sentido común que hacen que los datos sean útiles para una tarea elegida” (Mohamed *et al.*, 2020, p.668).

En el contexto latinoamericano estas investigaciones digitales en clave decolonial⁹ están ganando terreno dentro del debate sobre la idea de “blanqueamiento” (a)racial. A este propósito, Emiliano Rodríguez Mega (2021) recientemente ha colocado el centro de la atención al éxito del mito de la raza mestiza para “blanquear” los orígenes de las poblaciones latinoamericanas, normalizando la idea de que los genes caucásicos podrían homogeneizar felizmente la raza humana:

La narrativa mestiza sugiere la ausencia de racismo [...] el concepto de *mestizaje* ha suprimido de hecho la visibilidad y el reconocimiento de las poblaciones indígenas y negras de la región, al tiempo que, en ocasiones, ha exaltado la ascendencia europea. [...] [Desde los tiempos coloniales] la mezcla de etnias era vista por los miembros privilegiados de la sociedad como una forma de “blanquear” la nación a largo plazo. Y difundió la creencia de que el azote del racismo no podía existir allí donde las diferencias humanas se habían difuminado tanto. (Rodríguez Mega, 2021, p.375)

Ahora bien, podría parecer una propuesta atrevida vincular la idea de exhibición “-orámica” con el fenómeno del zoológico humano y sus ecos intermediales y ver en ese vínculo una espectacularización y “museificación” del sujeto racializado que llega hasta nuestros días a través de la esfera digital. Por el contrario, considero que esta conexión es parte del impulso cartográfico del cual habla Bruno: un impulso generador de un *imaginario afectivo-sensorial*¹⁰ cuya dinámica en el espacio-tiempo es *migratoria* –una palabra que tomo prestada de Aby Warburg y su noción de *Bilderwanderung* (Warburg, 2005[1908])–. Esta migración imaginativa llegaría hasta, y sería parte constitutiva de, las cartografías afectivas del entramado cultural del mundo globalizado, incluyendo la literatura, el cine, el arte visual y las demás expresiones de la imaginación estética de América Latina –un contexto geográfico, social y cultural donde, como acabamos de ver, los *afectos-efectos* de la racialización son un asunto muy actual–.

Atmósferas (de)coloniales y mundos posibles

Como hemos mencionado antes, el ejercicio mayéutico decolonial nos ayuda a deconstruir el presente para comprender el “después” epistémico de un territorio descolonizado, a la luz de las relaciones de poder sedimentadas consciente e inconscientemente a lo largo del tiempo. Sin embargo, el prefijo “de” incluye también la acción regeneradora. Las preguntas que nos ponemos tendrían que ayudarnos a reconstruir los atlas de las heridas coloniales en búsquedas de esas formas de simbolización cultural (narrativa, poética, visual, musical, arquitectónica, material-objetual) que todavía no han sido cartografiadas. Aquí es donde entra en juego un concepto funda-

⁹ Véase, en particular, Silva, 2020.

¹⁰ Como Bruno (2007 [2002], 241, trad. propia) sugiere, “[u]n impulso, al fin y al cabo, es una fuerza que impulsa y es impulsada a la vez por oleadas de sentimientos y estados de ánimo”.

mental, el de *atmósfera*, cuya inclusión en la reflexión decolonial puede ser muy fecunda, como hemos rescatado previamente (Gherlone, 2021).

Bruno dedica a la temática de la atmósfera el libro “gemelo” que sigue al *Atlas of emotion* (2007[2002]) –los separan diez años de investigaciones sobre la relación entre el espacio, la materialidad y la dimensión afectiva¹¹–. En *Atmospheres of Projection* (2022) la estudiosa ítalo-estadounidense retoma la idea de que el ocularcentrismo, florecido alrededor del modelo euclidiano de la perspectiva renacentista, sería solo uno de los aspectos/efectos de una intensa “imaginación proyectiva” (Bruno, 2022, p.44) que se desarrolló en el corazón de la cultura espacial occidental (europea) y que, con el paso del tiempo, engendró soluciones estéticas complejas, como el cine y, más tarde, las instalaciones artísticas. Según Bruno, en la medida en que fue expandiéndose y profundizándose, el arte de la proyección dio lugar al “pensamiento atmosférico” (Bruno, 2022, p.10), el cual “surg[ió] como algo propio de la modernidad, en conjunción con la invención de los medios de comunicación modernos” (2022, p.11, trad. propia).¹² Con el término atmósfera, Bruno entiende no solo los motivos “aéreos”, como las nubes, el cielo y los efectos de refracción de la luz –cuya representación se puso de moda en los siglos XIX y XX, en el mismo periodo en que las prácticas estéticas empezaron a acoplarse a las científicas–¹³ sino también a las múltiples soluciones imaginativas del arte para proyectar y recrear espacios inmersivos, temporalmente multiestratificados y sensorialmente densos. Una atmósfera, escribe Bruno, es “un sitio transitorio, un espacio intermedio, un lugar en movimiento entre lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, lo privado y lo público” (2022, p.7, trad. propia). Esta condición de *transitoriedad* y *mutabilidad* es lo que permite a la *situación atmosférica* (ya sea espontánea o creada artificialmente a través de modalidades técnicas) amplificar la receptividad estética del sujeto, haciéndole vislumbrar mundos posibles, cuyo conocimiento pasa principalmente por la esfera afectiva.¹⁴ Al mismo tiempo, su condición de *porosidad espaciotemporal* entre lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, lo privado y lo público es lo que le permite configurarse como en un *lugar de relacionalidad* que penetra, cruza e interconecta los cuerpos y la materia, así convirtiéndose en un hábitat de intercambio entre lo humano y lo no humano. En efecto,

11 Véase, en particular, Bruno 2007; 2014.

12 En esta perspectiva, existiría una estrecha relación entre la modernidad, el (re)descubrimiento de las emociones y el cuerpo y el desarrollo del complejo escenario visual-háptico-cinético que afectó al mundo de la comunicación, el arte y el entretenimiento.

13 Cf. nota 4 de este trabajo. Para una profundización, véase Gould, 2020.

14 Sentir una atmósfera, escribe Bruno (2022, p.30, trad. propia), “es captar una sensación volátil en el espacio circundante –un ‘aire’–, percibiendo una mezcla situacional de formas vivas que está sujeta a cambios. (...) Se percibe como persistente pero también esquiva, evasiva, inalcanzable e intangible, igual que ‘un aire’. La atmósfera, en otras palabras, es un afecto. Es un entorno psíquico sutil que también interviene en la formación y transformación del estado de ánimo”.

un cambio de atmósfera no solo puede afectar a las personas, marcando sus puntos de vista, imaginaciones y recuerdos, sino también producir diferentes perspectivas y regímenes proyectivos, así como formas de representación. Y viceversa: los objetos [...] pueden afectar recíprocamente a una atmósfera, entendida como una ecología interactiva. (Bruno, 2022, p.31, trad. propia).

A pesar de que Bruno toma en cuenta ejemplos artísticos visual-hapto-cinéticos realizados exclusivamente en el Norte Global para explicar la función atmosférica de la proyección en las artes visuales contemporáneas, no deja de ofrecer una reflexión que es sumamente significativa para una lectura decolonial en clave ecocrítica. Al ser una “ecología interactiva” que conecta sensorialmente el espacio con el pasado, el presente y el futuro, la atmósfera creada *ad hoc* puede habilitar diferentes formas de mediación, memoria, transmisión y transformación, proyectando a su vez “una cartografía de posibilidades” (Bruno, 2022, p.9) virtualmente inimaginables, es decir, fuera de los imaginarios culturales cristalizados. Ahora bien, si el propósito de la decolonialidad no es solo deconstruir sino también (re)generar mundos posibles que legitimen una visión pluriversal de la realidad (Mignolo y Walsh, 2018; 2021), la imaginación atmosférica “ecológica” como recurso tecno-artístico puede convertirse en un médium para crear situaciones de comprensión decolonial, a saber, situaciones en las que el/la espectador/a se sienta interpelado/a a reorientar las coordenadas estético-sensoriales habituales, abriéndose asimismo a distintas formas cognitivo-vivenciales de ver al mundo y sus interconexiones entre lo humano y lo no humano.

La imaginación atmosférica puede traducirse, por ejemplo, *en* la des-afectivización de ciertos imaginarios culturales altamente emocionales (como los raciales), *en* el replanteamiento de la lógica jerárquica de despojo que marca nuestra relación con el medio ambiente (piénsese en el extractivismo y la injusticia hídrica),¹⁵ *en* el redescubrimiento de prácticas, ideas y materialidades aparentemente olvidadas o reprimidas por la manipulación colonial, *en* acciones de reparaciones de esas mismas heridas postcoloniales: en pocas palabras, *en* nuevas cartografías afectivas.

Referencias bibliográficas

Ahmed, Z.; Vidgen, B.; Hale, S.A. (2022). “Tackling racial bias in automated online hate detection: Towards fair and accurate detection of hateful users with geometric deep learning”. *EPJ Data Sci.* vol. 11, N° 8. <https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-022-00319-9>

15 Para una profundización véase Barros y Rabanal, quienes recientemente han recordado la urgencia de pensar en una poética des-colonizadora del agua. Como han puesto en evidencia los dos autores, en los últimos años “[m]iles de personas que habitan los ‘sures’ del mundo han decidido unir fuerzas a escala local y global para hacer frente al despojo territorial y epistémico ejercido por el extractivismo transnacional y su soberanía de la muerte que atenta contra vidas humanas y no-humanas, al poner en riesgo los ecosistemas multiespecies sostenidos gracias a la preservación del agua y sus distintas formas o manifestaciones: ríos, mares, glaciares, humedales” (2023, p. 1).

- Báez, C.; Mason, P. (2006). *Zoológicos humanos: fotografías de Fueguinos y Mapuche en el Jardín d'acclimatation de París, siglo XIX*. Pehuén.
- Barros, M.J.; Rabanal, D. (2023). "Introducción. Descolonizar como poética: aguas libres en la literatura y las artes latinoamericanas recientes". *Mitologías Hoy*, Vol. 28, pp. 1-4. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1000>
- BBC Mundo (2016). "La increíble historia del africano que fue disecado y expuesto como un animal en un museo de España". 16 de septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37384599>
- BBC Mundo (2022). "La infame historia de los zoológicos humanos que se mantuvieron abiertos en Europa hasta 1958". Escrito por Dalia Ventura. 22 de octubre de 2022. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-63206214>
- Blickstein, T. (2019). "Affects of racialization". En: Slaby, J.; Von Scheve, C. (eds.), *Affective Societies: Key Concepts*. Routledge, pp.152-165.
- Bruno, G. (2007). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso, 2002.
- Bruno, G. (2007). *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. The MIT Press.
- Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press.
- Bruno, G. (2022). *Atmospheres of Projection: Environmentality in Art and Screen Media*. University of Chicago Press.
- Cajigas-Rotundo, J.C. (2007). "La biocolonialidad del poder. Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo". En: Castro-Gómez, S.; Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editore, pp.169-193.
- Couldry, N.; Mejias, U.A. (2021). "The decolonial turn in data and technology research: What is at stake and where is it heading?". *Information, Communication & Society* vol. 26, N° 4, 786-802. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2021.1986102>
- Escobar, A. (2000). "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?". En: Lander, E. (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Clacso.
- Gherlone, L. (2021). "Atmósferas y emociones colectivas: descolonizar los espacios emocionales". En: Puppo, M.L. (ed.), *ESPACIOS Y EMOCIONES. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, Miño y Dávila, pp.17-34.
- Gherlone, L. (2023). "On binary opposition and binarism: A long-distance dialogue between decolonial critique and the Lotmanian semiotics". *Sign System Studies*, Vol. 51, Nro. 2, pp.254-279. <https://doi.org/10.12697/SSS.2023.51.2.03>
- Gould, P. (2020). "Ruskin's storm-cloud & Tyndall's blue sky: New materialist diffractions of nineteenth-century atmospheres". En: Coughlin, M.; Gephart, E. (eds.), *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth Cen-*

- tury Art and Visual Culture*. Routledge, pp.115-132.
- Katz, Y. (2020). *Artificial Whiteness: Politics and Ideology in Artificial Intelligence*. Columbia University Press.
- Kleinman, Z. (2017). "Artificial intelligence: How to avoid racist algorithms". 14 de abril de 2017. Disponible en: <https://bbc.com/news/technology-39533308>
- Koutsoukos, S.S.M. (2020). *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*. Editora da Unicamp.
- Maldonado-Torres, N. (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En: Castro-Gómez, S.; Grosfoguel, R. (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editore, pp.127-167.
- McIlwain, C.D. (2019). *Black Software: The Internet & Racial Justice, from the Afromet to Black Lives Matter*. Oxford University Press.
- Mignolo, W. (2021). *The Politics of Decolonial Investigations*. Duke University Press.
- Mignolo, W.; Walsh, C. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.
- Mohamed, S.; Png, M.-T.; Isaac, W. (2020). "Decolonial AI: Decolonial theory as sociotechnical foresight in Artificial Intelligence". *Philosophy & Technology*, N° 33, pp.659-684. <https://doi.org/10.1007/s13347-020-00405-8>
- Noble, S.U. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. New York University Press.
- Ricourte, P. (2019). "Data epistemologies, the coloniality of power, and resistance". *Television & New Media*, vol. 20, N° 4, pp.350-365. <https://doi.org/10.1177/1527476419831640>
- Rodríguez Mega, E. (2021). "How the mixed-race mestizo myth warped science in Latin America". *Nature*, vol. 600, N° 7889, pp.374-378. <https://doi.org/10.1038/d41586-021-03622-z>
- Sánchez Arteaga, J.M. (2010). "La antropología física y los 'zoológicos humanos': exhibiciones de indígenas como práctica de popularización científica en el umbral del siglo XX". *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, Vol. 62, N° 1, pp.269-292. <https://doi.org/10.3989/asclepio.2010.v62.i1.305>
- Silva, T. (2020). *Racismo Algorítmico em Plataformas Digitais: Microgressões e discriminação em código*. Edições Sesc.
- Warburg, A. (2005 [1908]). "El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el Norte y en el Sur" [Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden. Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden]. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza, pp.409-410.

Especulaciones y dispositivos mutantes en *La compañía* y en *Otro día* de Verónica Gerber Bicecci

Betina Keizman

En 2021 Verónica Gerber Bicecci edita *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. El volumen incluye colaboraciones de Juan Cárdenas, Daniela Franco, Mario Montalbeti, entre otros, pero también textos de Úrsula K. Le Guin y Redes comunales Mixes. Los ensayos-narraciones reunidos constituyen las respuestas a una convocatoria de Gerber dirigida a artistas visuales, escritores e investigadores. Estamos habituados a concebir las antologías en relación con el gusto o los intereses del editor. *En una orilla brumosa* esta pulsión subsiste, pero coincide con otra no menos fundamental: la de promover una comunidad de pensadores, con vínculos de amistad y con proyectos que confluyen y dialogan. La preocupación y el interés por confirmar y difundir esta ecología de red se ratifica en las últimas páginas del volumen, en donde Gerber Bicecci ordena bajo el título “Bibliografía relacionada” un listado de proyectos, libros, exposiciones, plataformas, revistas, archivos, ensayos y otros.

Con una trayectoria de veinte años en las artes visuales y más de nueve libros de difícil clasificación (para arriesgar alguna denominación: ensayos, poemarios, ensayos visuales y narrativas novelísticas), Gerber Bicecci se define como “una artista que escribe”. Es una incansable gestora de prácticas intermediales que se tejen en torno a las relaciones arte-vida, desde las que despliega una afilada y sostenida reflexión sobre el estado de las artes del presente. Impregnadas de convicción intermedial, sus prácticas estéticas exploran estrategias de desapropiación, reescritura y ensamblajes. Gerber Bicecci está interesada en las formas caligramáticas y en el libro y la palabra como materia, cuerpo y objeto (que en su libro *Mudanzas* persigue en la figura de Vito Acconci), pero también en los lenguajes verbales que se vuelven indescifrables (también en *Mudanzas*, el caso de Öyvind Fahlström) y en protocolos artísticos que ofician de audaces exploraciones para nombrar y entender bajo nuevos parámetros las relaciones lenguajes/vida (como el uso de diagramas de Venn cuando explora el vínculo de una hija con su madre en la incipiente autoficción que bosqueja en *Conjunto Vacío*, o los protocolos creativos/comunicacionales de Ulises Carrión por la vía de la política del chisme y el correo errático, también en *Mudanzas*). En el prólogo a *En una orilla brumosa*, escribe lo siguiente: “En términos literarios podríamos convenir que la escritura ensayística, en general, exhuma nociones del pasado para reescribir el presente. Y la ficción especulativa se introduce en algún futuro posible para alumbrar el presente” (2021, p.14). Tal vez sea cierto que estas afirmaciones expresan mucho más de los propios procesos de la artista mexicana que de los géneros –escritura ensayística y ficción especulativa– que presume interrogar. En todo caso, establecen un horizonte

temporal para sus propias prácticas y lo que Gerber formula como un intento de poner el lenguaje “en las vías para que estorbe” (p.15). Me interesa, sin embargo, el término “especulativo” y el carácter de instauración que le atribuye a estas prácticas; una noción sobre la que regresaré más adelante.

Referida en el Prólogo, la propuesta de Verónica Gerber Bicecci para los colaboradores del libro resulta particularmente sugestiva en cuanto a los parámetros de las intervenciones artísticas: “Mi propuesta es, entonces, invitarte a que escribas un ensayo especulativo... en el que imagines (o, más bien, ensayes premonitoriamente) cómo serían las relaciones (¿o debiera decir las crisis?) subjetivas, políticas, climáticas, o estéticas entre las artes visuales y la literatura en el futuro (entre más lejano sea el tiempo en que se ubique, tal vez mejor). El objetivo último es especular utópica, distópica, ucrónica o apocalípticamente sobre los posibles futuros del lenguaje” (p.18). Al archivo conformado en el libro a partir de esta propuesta, Gerber lo organiza bajo el siguiente índice: escrituras autónomas e ininteligibles, escrituras no humanas, escrituras migrantes, escrituras anónimas y escrituras desenterradas. La intuición o el deseo de que el arte contemporáneo “debe mutar, crecer hacia afuera o volverse otra cosa”, como propone Daniela Franco (p.33), es retomado por Gerber, quien agrega: “No podría estar más de acuerdo con ella, y me pasa lo mismo con la literatura” (p.33).

Es en el horizonte de estos debates especulativos y experimentales que quiero detenerme en dos obras de Verónica Gerber Bicecci permeadas por esta indagación de proyecciones futuras, horizontes distorsionados y pasados que se reevalúan. Voy a considerar en primer lugar *Otro día... (poemas sintéticos)*, su reescritura gráfica y lingüística del libro de Juan José Tablada *Un día... poemas sintéticos* (1919), y luego el proyecto *Máquina distópica* (una propuesta poliforme que comprende una plataforma, pero también una exposición y un libro, *La compañía*, editado por Almadía en el año 2019).

De un día a otro día, la sombra

Otro día... poemas sintéticos, es un trabajo visual concebido para ser expuesto en una sala. Se trata de una reelaboración del poemario *Un día... poemas sintéticos* (1919) de José Juan Tablada que la artista mexicana monta en la ocasión del centenario de su publicación. Primero, en la galería PROXYCO de Nueva York (2017-2018), luego, en el Museo de Arte de Zapopan (2018-2019), finalmente aparecerá un libro editado por Almadía. Es decir que el recorrido inicial de este proyecto de Gerber transita de la mano de la copia y la apropiación, pero en la estela de una metamorfosis de formatos: de las páginas del libro de José Juan Tablada a las hojas/cuadros y, en un segundo paso, al libro de Verónica Gerber Bicecci.



MAZ, museo de arte de Zapopán (México)

Esta continuidad entre el libro de Tablada, la exposición y el libro de Gerber Bicecci definen un circuito que merece atención porque rebasando el aspecto compositivo o genealógico, esta transformación subraya la pulsión constitutiva de un objeto estético y artístico bajo condiciones de inestabilidad y de provisionalidad. Cuadro en la pared, página en el libro, reescritura de archivo, reelaboración. Cada una de estas estaciones se formulan como circunstanciales, y este carácter termina por imbuir a la práctica artística en su conjunto.

Sin embargo, el punto de origen de este recorrido –el libro de Tablada– aparenta justamente una estabilidad formal y conceptual notable. Juan José Tablada (1871-1945), poeta modernista, es uno de los introductores del haiku en la literatura latinoamericana. Siguiendo la tradición propia del haiku, *Un día... poemas sintéticos* es lo que hoy denominaríamos un libro-objeto, en donde el poeta mexicano armonizó cada poema con una imagen visual presentada en un círculo de acuarela, dibujada por el mismo Tablada.



Portadas de los libros de José Juan Tablada y Verónica Gerber Bicecci

Un día... poemas sintéticos desarrolla treinta y siete haikus o poemas sintéticos, un prólogo y un epílogo. El conjunto, organizado en cuatro secciones –la mañana, la tarde, el crepúsculo, la noche–, despliega una tempo-

ralidad tradicional y recursiva de ciclos vitales que enaltecen la potencia y la belleza de la naturaleza. Cada poema alude a un referente indicado en el título (sea un animal, una planta, un color) que evoca la sección del día y que, asimismo, se manifiesta con el dibujo realizado por el propio Tablada y coloreado a mano sobre los doscientos ejemplares de la edición original.

El trabajo de Verónica Gerber Bicecci nunca pierde de vista las condiciones materiales y formales del libro de Juan José Tablada, de tal modo que su reescritura lo duplica, lo interviene y lo activa. De este diálogo con una obra y con las propias proyecciones que esta obra vaticinaba, Gerber Bicecci extrae una red de contrapuntos sensibles, formales y de referentes que se expanden por trayectorias inesperadas. Al reproducir la disposición de las acuarelas y los poemas en la página –el orden, las secciones, casi todos los títulos–, la carcasa del proyecto se conserva como un formato óseo que, sin embargo, sostiene carnes muy diferentes de aquellas que concibió la entonación épica del poeta modernista. Tras la fingida semejanza, Gerber Bicecci reescribe los poemas con aire fúnebre o terminal, y suplanta las acuarelas del poemario de Tablada con otras que elabora interviniendo con acetona algunas de las imágenes enviadas al espacio en el Disco de Oro de las sondas Voyager en 1977. De ese modo, entre 1919 y 2019 surge otra fecha: 1977. Recordemos que el Disco de Oro del Voyager es un disco fonográfico de doce pulgadas hecho de cobre y bañado en oro cuyos materiales buscaban comunicar la diversidad de la vida y de la cultura en la Tierra. Estas imágenes contaban con transmitir a un presunto destinatario futuro o extraterrestre un archivo humano-terrestre. La cubierta del disco comunicaba las instrucciones de uso, así como la ubicación del sistema solar y de nuestro planeta. Esa hipotética comunicación que los archivos del Voyager buscaban establecer, se presume incierta, en cualquier caso, heredera de una convicción cientificista fácilmente atribuible al espíritu del año 1977. Liderado por el astrónomo Carl Sagan, el proyecto del Disco de Oro reunió ciento quince imágenes, sonidos de la Tierra, música y saludos en cincuenta y cinco idiomas. Algunas de estas imágenes son las que toma Verónica Gerber Bicecci para rehacer el libro de Juan José Tablada implantado una memoria borrosa del libro de Tablada y de la naturaleza que este ensalzó, que hace coincidir con la memoria borrosa de un planeta lejano y, tal vez, extinto.

Al leerlos con detenimiento, la disposición emocional de unos y otros poemas no podría ser más antagonica. El espíritu celebratorio de las creaciones de Juan José Tablada troca, en Verónica Gerber Bicecci, en denuncia, estupefacción y tristeza. Su reescritura tiene inflexiones de réplica fantasmática, una suerte de oráculo consternado que se difracta en el presente como una corrección óptica, emocional y poética del trabajo de Tablada y del archivo del Disco de Oro. El signo oracular se proyecta sobre el optimismo de ambos, subrayando el carácter fallido o rectificando el futuro y el presente anunciado.

Como un contrapunto oracular, cada poema de Gerber enmienda al de Juan José Tablada:



Distintos cantos a la vez;
La pajarera musical
Es una torre de Babel.

“La pajarera”, Juan José Tablada

Acuarela de “La pajarera”, Juan José Tablada

El mundo jaula y la profecía autocumplida condicionan una reescritura de denuncia ecológica y vital, invistiendo el proyecto de un propósito estético y político que aúna dos movimientos solo en apariencia antagónicos: el que engendra y recompone, y aquel que sufre la declinación. Un oráculo consternado, reitero, que difracta en el presente animales y plantas fantasmáticas que remedan o prodigan lo que fue en siluetas irreconocibles:



Llovió toda la noche
Y no acaban de peinar sus plumas
Al sol, los zopilotes.

“Los zopilotes”, Juan José Tablada

Acuarela de “Los zopilotes”. Juan José Tablada

Sombra retrospectiva y futuro defraudado, la red de contrapuntos sensibles, formales y de referentes que teje Gerber se expande por trayectorias imprevistas que nombran la frontera, el colapso, el espacio atrapado y los frascos fosforescentes. Lejos de formular algún paradigma estético, cada poema de Gerber encarna estados de existencia que eluden ajustarse a un hipotético “lenguaje poético”. Los poemas sintéticos de Juan José Tablada nombraban, en su “sintetismo”, un pacto y un equilibrio entre las formas y lo sensible, de la que el poeta era gestor y juez. Lo sintético de Gerber, por el contrario, se ha vuelto maquínico, se replica en palabras desarticuladas y mortíferas, desencajadas, y remeda un haiku degradado, también invadido por el material sintético que corrompe lo viviente:

LOS SAPOS: Activarán/ el botón nuclear/ con sangre fría.

LA LUNA: Parque temático/ en la era del turismo/ extraterrestre.

LAS HORMIGAS: sus pinzas biónicas/ coordinarán fábricas/ mecanizadas.

LOS GANSOS: no alimente aves/ las buenas intenciones/ deforman sus alas.

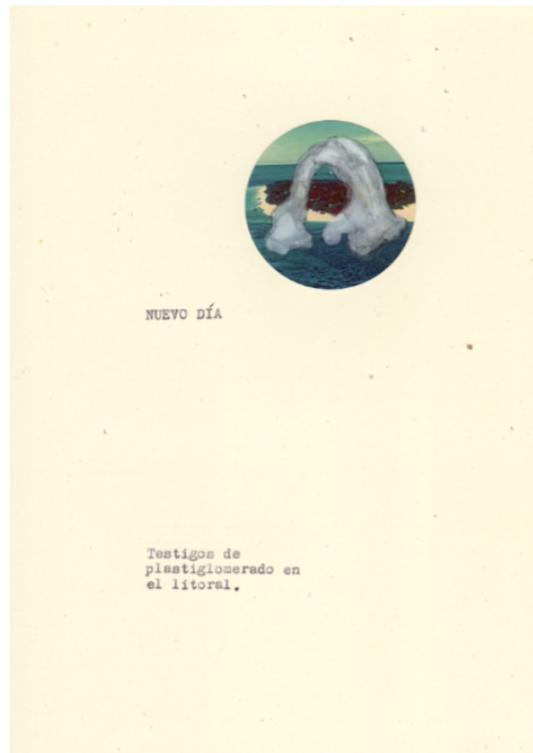
Tras recorrer la temporalidad de un día, el poemario de Juan José Tablada se constituye en un circuito áurico de inicio, un camino hacia otro día que promete la revitalización inmutable:

¡Ah del barquero!
Sueño, en tu barquilla,
Llévame por el río de la noche
Hasta la margen áurea de otro día...!

Ese mismo inicio, en la versión de Gerber, adquiere resonancias apocalípticas:



Acuarela de “¡Ah del barquero!”. Juan José Tablada



El retrato femenino en la acuarela de Juan José Tablada troca en resto esquelético en la imagen de Gerber Bicecci. El cabello parece mutado en hueso, a orillas de algún mar, certificando la condición ósea de la empresa de reescritura, ostentada como la condición formal, material y estética del arte del presente. Por otra parte, la indefinición radical de los “testigos” que cierran el libro de Verónica Gerber Bicecci, es drástica. *Un día... poemas sintéticos* (1919) y *Otro día... (poemas sintéticos)* (2019) contrastan una naturaleza promisorio con otra, degradada y amenazada, en un contrapunto cuyo testigo es un sujeto ausente. En el poemario de Juan José Tablada lo humano vibra en la voz poética, a la vez que se expresa en la moderación y riqueza de un lenguaje social y estéticamente significativo y valorado. Por el contrario, tanto en la reescritura oracular de Gerber Bicecci, como en la silueta de *Último día*, la condición viviente o no del testigo (o lector) de este escenario de fin del mundo, es un dato que no se confirma. Incluso la resonancia tecnológica del vocabulario y la sintaxis de los poemas de *Otro día* contribuyen a esta indefinición, que insinúa un posible origen maquínico o humano-maquínico para estos poemas.

Si el trabajo de Gerber Bicecci estima la preeminencia de los materiales y los protocolos técnicos (haiku, acuarela, tipografías, disposición en la página, etc.), hace otro tanto con las condiciones de lo territorial y lo situado. El paisajismo poético y visual de inicios del siglo XX, amparado en una recursividad diaria que se presume inmutable, estalla las escalas hacia la mutación planetaria del siglo XXI, inscrita en distancias y temporalidades estelares asociadas al Voyager. Un pliegue se constituye entre la materialidad territorial y sensible de la naturaleza modernista y la territorialidad planetaria en *Otro día*. La discrepancia formal, ecológica y ética entre uno y otro espacio/tiempo, entre una y otra escala, gana espesor en la reelaboración del archivo como calibración de la proyección –desacertada o engañosa– que ese mismo pasado concibió. Es justamente el fracaso en la enunciación de un futuro, ese armado especulativo que naufraga en su realización, el que impulsa el tramado de palimpsestos de la reescritura. La declinación del oráculo de Tablada engendra y recompone la pieza de Gerber Bicecci, y entre las dos obras se establece un pliegue de vibración creativa y estética que, sin embargo, hermana performativamente los dos proyectos, incluso en la discrepancia y la tensión.

Compañías distópicas

Originalmente, Verónica Gerber Bicecci realiza *La máquina distópica* para la Bienal FEMSA 2018 en Zacatecas. En esa primera versión, *La compañía* es una fotonovela mural, una instalación que la artista presenta en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas, y que solo después se convertirá en un libro bajo ese mismo nombre. La exhibición en la Bienal incluyó también un oráculo web que aún es posible consultar y activar en internet bajo el título de *La máquina distópica*.

En suma, la exposición zacatecana comprendió inicialmente tres focos: una fotonovela mural (que luego se convertirá en la primera parte del libro *La compañía*) y cuya disposición mural remeda la estructura del acarreo minero, un oráculo web, y un mapa de meteoritos caídos en la zona.



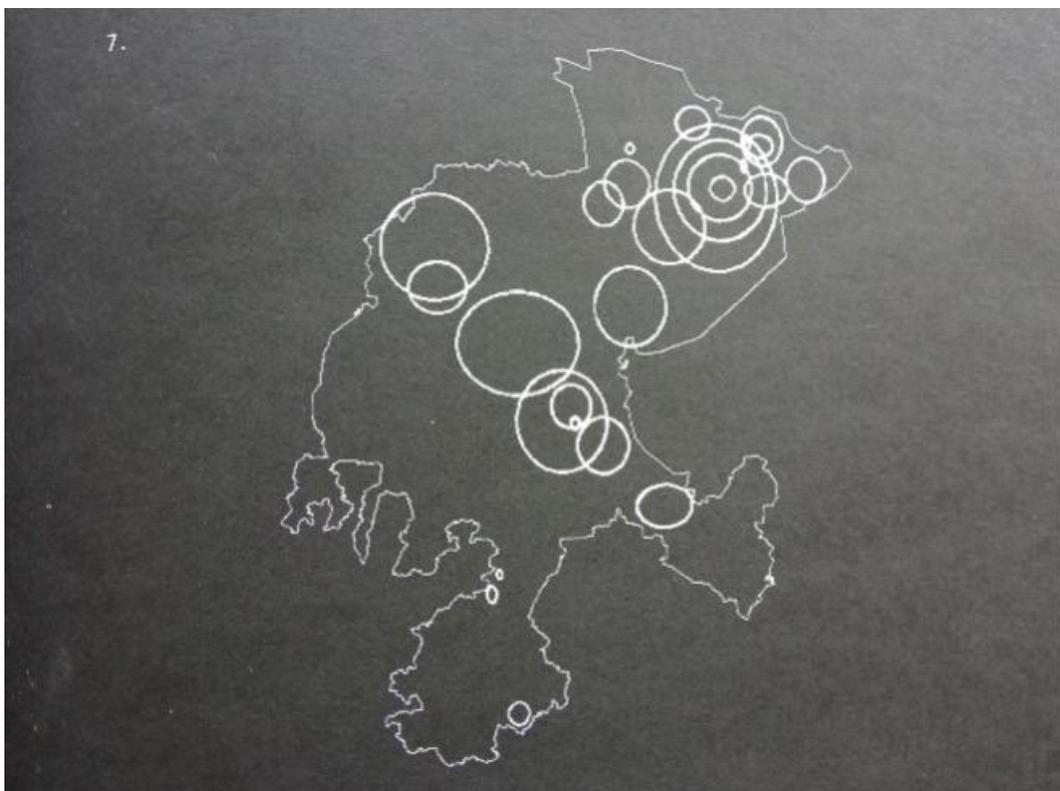
La Compañía (fotonovela mural), instalación para la Bienal FEMSA 2018 en Zacatecas

Tanto los materiales como la concepción ratifican el compromiso territorial del proyecto. La fotonovela y la exposición apelan a múltiples contenidos de la historia e imágenes de la zona minera de Nuevo Mercurio en Zacatecas. Además, Gerber reescribe el cuento “El huésped” (*El tiempo destrozado*, 1959) de Amparo Dávila y manipula pictogramas del artista Manuel Felguérez (1928-2020), ambos, connotados referentes de la cultura en la región. La fotonovela mural formula una secuencia narrativa/visual en que confluyen fotografías de los meteoritos en la zona minera de Nuevo Mercurio en Zacatecas, imágenes de los alrededores de la mina y reformulaciones del cuento “El huésped” (intervenidos, reescritos en segunda persona y en tiempo futuro, Gerber reemplaza además los personajes humanos de la narración original por “La Compañía” y “La máquina”). Por otra parte, la exposición original de *La máquina distópica* exhibía un mapa de los puntos de impacto de meteoritos en el estado de Zacatecas que también se instaló en distintas locaciones durante la Bienal. Se entenderá que el tramado de materiales que Gerber compone subraya su vocación para tender puentes entre arte y territorio, proyectos del pasado y del presente, imaginación y ciencia, modos de existencia de lo viviente y no viviente, de la ficción y del mundo social y económico.

“El huésped” de Amparo Dávila es un cuento ominoso en que una mujer, su sirvienta y sus hijas se ven enfrentadas a un “invitado” que las amedrenta en su propio hogar. Publicado originalmente en 1959, Amparo Dávila establece una narración en clave de amenaza patriarcal donde, con la llegada del huésped, la vida ya desdichada de la mujer se convierte “en un infierno”. El marido desoye las preocupaciones de su mujer: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo” (Dávila, 2018, p.22). Como último recurso, con la ayuda de la criada y en ausencia del marido, la mujer encierra al huésped y lo deja morir de hambre en su cuarto. En la reescritura de Gerber, los cuerpos humanos de la narración de Amparo Dávila se maquinizan e institucionalizan. “El huésped” se transforma en “la Compañía”, y “la sirvienta” y aliada, en “la máquina”. Tal como en el proyecto *Otro día...*, Gerber establece una trama especulativa, disruptiva y oracular que se recorre en la fotonovela, donde reproduce y distorsiona fragmentos de “El huésped”, con un archivo visual del mismo territorio.

A la par, en el oráculo web¹⁶ Gerber explora otros mecanismos de deconstrucción de sus referentes. Realizada gracias a una programación web generativa, la plataforma “arroja” una composición visual y lingüística: una imagen-texto oracular constituida también por textos de Amparo Dávila intervenidos por lenguaje minero, empresarial y químico, con elementos visuales: ampliaciones de vistas microscópicas de agua contaminada de la mina El bote, en Zacatecas, y configuraciones geométricas extraídas de *La máquina estética* de Manuel Felguérez. Realizado en 1975, *La máquina estética* fue un proyecto emblemático de Manuel Felguérez, en el que experimentó la simbiosis computadora-mente humana para producir variantes de un boceto predeterminado por el artista. Estos pictogramas de la máquina estética de Felguérez, y el antecedente de la simbiosis computadora-modelos artísticos, son los que Gerber retoma. El oráculo web, además, funciona en relación con los datos que pueda introducir un interviniente—nosotros en tres variables: año (de 2018 a 2699), porcentaje de contaminación y grado de sustitución del trabajo humano (x 1, 2 o 3).

16 Para consultar el oráculo web ver <http://www.lamaquinadistopica.xyz/>



“La reinterpretación de cráteres meteóricos históricos en el estado de Zacatecas del Dr. Bernardo del Hoyo”. Fuente: Gerber Bicecci, V. (2019)

El melodrama y el relato gótico, inscriptos en el relato de Amparo Dávila, aparecen aquí fundidos en la estética del libro y reescritos bajo el impacto de la catástrofe ecológica.

La reformulación del texto de Amparo Dávila en la indeterminación de los sujetos y puntuando un uso del futuro (entenderás, cultivarás, protegerán, etc.) insiste en la dimensión oracular y desliza la especulación a un orden difractado respecto de cualquier registro o establecimiento del pasado, tanto en el campo de lo artístico como en relación con los emprendimientos y marcas territoriales. En su formato libro, *La compañía* incluye una “Parte b”, probablemente constituida por desechos, es decir, sobrantes de la investigación realizada para la exposición original. Allí se dispone una secuencia numerada de declaraciones de pobladores y de científicos, un relato de José Luis Martínez y fragmentos de documentos, también diagramas y estudios del desarrollo minero en la región. Esta “Parte b” multiplica el archivo sobre secuelas ambientales, sociales y subjetivas de los programas extractivistas en la zona, ahora abandonada y en ruinas. La compañía que imagina Verónica Gerber Bicecci, sin renunciar a la ambigüedad del hecho estético, al igual que el huésped, es una criatura monstruosa que produce y se nutre del residuo y el despojo. Empero, sin renunciar a la ambigüedad del hecho estético, su vitalidad productiva se corresponde también con la del arte y, tentemos decir, con la de lo viviente y lo no viviente.

Los materiales que Gerber Bicecci pone en juego, en términos de apropiación y de reescritura, son numerosos y se ensamblan en un constructo pluriforme. En ese sentido, los tránsitos entre el formato libro, la exposición y la web generativa suponen reelaboraciones de materiales equivalentes, nunca exactamente los mismos, que hacen de la obra un dispositivo mutante, un mecanismo de intervención que funciona como un cuerpo estético-co-creativo entre lo viviente y lo no viviente.

Estética especulativa y dispositivo mutante

Es notorio que estos dos trabajos que acabamos de explorar, articulan preocupaciones ecológicas indagando repertorios colectivos que trascienden la voz autoral en un ejercicio de descentramiento tanto en el plano productivo como respecto de archivos de disciplinas y materiales estéticos disímiles. Compañera de viaje de un arte expandido hacia la acción y la colectividad que hoy destaca en el arte contemporáneo en Latinoamérica, Verónica Gerber Bicecci circula por fuera de las fronteras que históricamente circunscribieron las artes visuales y la literatura a terrenos y recursos específicos. Al mismo tiempo, al transitar problemáticas ligadas a la geología, la sociología y las tecnologías extractivas, modela una continuidad entre arte y ciencia que desarticula los campos disciplinares y que libera prácticas, archivos y materiales que se despliegan sin jerarquías de fuentes o de valor estético. Interesa subrayar la transformación de sus proyectos que lejos de fijarse, se reconfiguran bajo distintos formatos y en relación con soportes,

eventos e instituciones en un caleidoscopio que incluso se manifiesta en lecturas, talleres y en los emprendimientos más diversos, según la institución que los aloje.

MAZ Proyecciones
Selección de la artista Verónica Gerber Bicecci. Polémica en donde la tensión entre la distopía y escritura o distopía y paisaje tienen un papel protagónico.

17 de enero
Reto Japón
Dirección: Eriksson Geyhalter
País: Austria
94 min. / 2016
20 h

24 de enero
Arrival (La llegada)
Dirección: Denis Villeneuve
País: Estados Unidos
116 min. / 2016
20 h

31 de enero
1964
Dirección: Michael Radford
País: Reino Unido
113 min. / 1964
20 h

7 de febrero
Phase IV (Encuentro en la cuarta fase)
Dirección: Saul Bass
País: Estados Unidos
20 min. / 1974
20 h

14 de febrero
John Elmerly
Dirección: Michael Madson
País: Dinamarca
75 min. / 2010
20 h

La destrucción de las palabras es algo hermoso
Imparte la artista Verónica Gerber Bicecci
Sábado 1 de diciembre
10 a 14 h

Este taller se propone imaginar, a través del baile y la escritura visual, un lenguaje común para pensar en la crisis ecológica, social, política, económica y tecnológica que viviremos en el futuro, pero también la distopía que ya se nos está presentando.

Día familiar
Sábado 10 de enero
10:30
MAZ Proyecciones
Tomari no Totoro (Mi vecino Totoro)
Dirección: Hayao Miyazaki
País: Japón
86 min. / 1988
Doblado al español

12 h
Taller
Reño
Imparte Vianca Landín
Aprendemos a elaborar un baño tradicional a través de la contemplación del paisaje natural.

13 h
Visita guiada a la exposición Otro día. (poemas sintéticos), guiado por el equipo del MAZ.

Actividad para toda la familia.

Lectura en voz alta
Diciembre y enero, fechas por confirmar

Acción: Lectura en voz alta de los poemas de José Juan Tablada del libro *Otro día. (poemas sintéticos)* y de *Otro día. (poemas sintéticos)* de Verónica Gerber Bicecci.

Foro: Gabinete de curiosidades
Pasante lleva al museo a tu escuela y a tu colonia con una adaptación pedagógica de la exposición *Otro día. (poemas sintéticos)*. La visita incluye el taller "Viajar, copia del tiempo" que invita a reflexionar sobre el cambio climático a partir de la elaboración de una copia del tiempo que incluye collages elaborados por los participantes.

Actividad para primaria y secundaria.

Actividades gratuitas
Es necesario inscribirse
maiz@shopque.gob.mx | 36 18 26 76



Otro día... (poemas sintéticos)

Verónica Gerber Bicecci



Del 30 de noviembre de 2018 al de 10 marzo de 2019

MAZ
MUSEO DE ARTE DE ZAPOPÁN

1800
CULTURA

Riunite

MINERVA
CULTURA

UNIVERSIDAD DE ZAPOPÁN

Afiche actividades “Otro día...” en MAZ, Museo de arte de Zapopán

Bajo la estela de su propia inestabilidad productiva, la creación mutante que Gerber pone en funcionamiento se encarna en soportes diversos, como materia en transformación –siempre situada– que elude cualquier captura en favor de un ensamblaje especulativo, feminista y latinoamericano, y que potencia las producciones estéticas como vías de conocimiento e intervención sensible y colectiva. Por otra parte, las reescrituras de Gerber establecen un diálogo entre espíritus: el presente evoca a los antepasados, y reconoce e instaura un espacio común que se corresponde con el de las artes y las autorías, pero también con experiencias compartidas al filo del tiempo. Sus dispositivos constituyen un artilugio que evoca y contrasta modos de existencia, la temporalidad errática de lo vivo y de lo muerto, de lo moribundo y de lo técnico, modos de existencia que desestiman tanto el paradigma temporal que va del pasado hacia el futuro como aquel que se funda en las arqueologías de lo que permanece o subyace. En su lugar, un intercambio creativo se activa, y aquí merece volver a pensarse la categoría de “especulativo” que Gerber proponía en *En una orilla brumosa*. La clase de desborde que aquí he designado “dispositivo mutante” y “especulación transdisciplinaria” no se supedita (es manifiesto) a un plano exclusivamente

estético. Por el contrario, corresponde evaluarlo a la luz de otros enfoques, cercanos a lo que Bruno Latour (2016) denomina “modos de existencia”, donde la dicotomía entre lo humano y lo no humano se deshace, así como la de una interioridad de la conciencia y una exterioridad mundana, o un protocolo ficcional y otro, técnico.

En esta dinámica de mutaciones que instauran modos híbridos de existencia, resulta arduo discernir una red de emociones ligadas a estas experiencias estéticas que, cabe decirlo, destilan añoranza y cólera. En todo caso, el contraste entre el pasado del archivo y las reconfiguraciones actuales rasga un pliegue melancólico, indudablemente crítico, de pujanza estética y material. La estética especulativa y el dispositivo mutante establecen un horizonte para que la indagación ética y la estética se soliciten. En la Coda que escribe para *En una orilla brumosa* indica:

Tengo la impresión de que la mayoría de las escrituras que vemos, leemos y hacemos hoy se construyen, todavía, con el paradigma artístico que instauró el siglo XX (y a veces incluso con el del XIX). No se trata de actuar desde la desmemoria, pero no es lo mismo desenterrar el pasado para regenerarlo que obedecer mansamente sus reglas. Tampoco podemos fingir que nada ha cambiado. Estamos frente a lenguajes que colaboran de modo sutiles y no tan sutiles con la devastación de lo vivo. No pienso que haya un camino mejor, o más eficaz, ni confío en un nuevo paradigma que forjará ese “otro” lenguaje... Podemos empezar ese tejido escribiendo y haciendo imágenes indóciles y multilingües, empáticas, cuidadosas y situadas, comunes, fragmentadas. (Gerber, 2021, p.34)

Referencias bibliográficas

- Dávila, A. (2018). *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica.
- Gerber Bicecci, V. (2021). *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Taller Editorial Gris Tormenta.
- Gerber Bicecci, V. (2019). *La compañía*. Almadía.
- Gerber Bicecci, V. (2019). *Otro día... (poemas sintéticos)*. Almadía.
- Latour, B. (2016). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. La découverte.
- Tablada, J. J. (2008). *Un día... poemas sintéticos*. Edición facsimilar. Conaculta.

Esculturas hechas con palabras¹⁷

Magda Sepúlveda Eriz

La artista visual y poeta chilena Cecilia Vicuña obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas 2023 otorgado por el Estado de Chile en reconocimiento a su sostenido trabajo con materiales precarios. Su trayectoria comienza en 1966 cuando realiza pequeñas instalaciones en la playa de Concón (Chile) con objetos encontrados en la arena. Su presencia ya pública en la escena nacional está marcada por la lectura del manifiesto “Los hijos deben enseñarle a los padres” (1969) y la exposición “Salón de otoño” (1971), que contienen perspectivas constantes de su obra.

El manifiesto leído por Vicuña en el Encuentro Latinoamericano de Escritores, rechazaba la actitud solemne que cultivaban algunos escritores del congreso junto con el ingreso de esas vocaciones al mercado del libro. Parte del manifiesto rechaza el carácter de escritor funcionario y valora lo que puede venir de una vagina:

Sus mentes están al lado de los numerados, uds. son el psiquiatra no el loco, uds. son el adulto no el inocente, son el verdugo no el ahorcado. Malnacidos FUNCIONARIOS del régimen, nada es más hermoso, más sano que insultarles (viva the rolling stones) y ponerlos en su lugar, dense aires, viejos, hay una vagina, un oído fresco que los barrerá para hacer de la vida lo otro [...] ¿A qué tienen tanto respeto que se disfrazan de corbata, a quienes quieren contentar con sus opiniones serias? (Vicuña, 1969)

Cecilia Vicuña releva positivamente el ejercicio femenino –“hay una vagina”, dice ella–, contraponiéndola a la seriedad cultivada por la masculinidad. Pensemos que a ese congreso asistían Juan Rulfo, José María Arguedas, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, entre otros. En el manifiesto, Vicuña invita a la única escritora mujer extranjera que había sido convocada: “Marta Traba, pásate a nuestro lado [...] uno más del lado de la vida vale más que mil del lado de la muerte”, creando así una visibilidad de las mujeres y del cuerpo mujeril que será permanente en su obra.

“Salón de otoño” contiene ese otro germen de la obra de Vicuña, trabajar con materiales precarios. La obra consistió en llenar una sala del Museo Nacional de Bellas Artes con hojas secas. En la tarea de recoger hojas le ayudó su madre, compañera que la autora destaca siempre en sus obras, enfatizando con ello el reconocimiento más complejo para una mujer, el de su madre. El trabajo con materiales naturales considerados basuras o en estado crudo, como las hojas de otoño, es una constante en Vicuña y forma parte del sentido de su proyecto estético.

17 Este texto fue inscrito en el marco del proyecto “Heritage, Space and Gender: Understanding the ethnological heritage and its cosmovisión from a gender perspective” (Anillos ATE 220054) y del proyecto “La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI (Fondecyt 1220021).

El año 2023, el Museo Nacional de Bellas Artes montó una retrospectiva de la artista, titulada *Cecilia Vicuña. Soñar el agua*, curada por Miguel A. López, peruano, especialista en arte experimental feminista. La exposición permite ver una de las constantes de su trabajo, que es lo que deseo desarrollar aquí: me refiero al valor de la palabra, presentada ella misma como escultura, o el peso de la palabra cuando ella titula y acompaña a una escultura.



1. Cecilia Vicuña. *Soñar el agua*
Museo Nacional de Bellas Artes, 2023



2. Cecilia Vicuña. *Soñar el agua*
Museo Nacional de Bellas Artes, 2023

Me atrevo a decir que el proyecto estético de Cecilia Vicuña está en un cruce entre tejido verbal y escultura, y que es legible no por disciplinas separadas, sino por esa intersección interdisciplinaria. Para probar esto me centraré en dos partes de la exhibición: la sección vinculada al libro *PALABRARmas* (1984 [2023]) y la escultura principal de la muestra, a saber “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares” (2006).

La palabra como escultura

Todos los días decimos palabras: “hola”, “chau”, “bienvenido”. Pero en pocas oportunidades las miramos. Hagamos el ejercicio ahora de contemplar sobre el fondo de nuestro aire cercano la palabra “hola”, la palabra “chau”, “la palabra bienvenido”.

Cecilia Vicuña mira las palabras como si fueran dibujos y esculpe sobre ellas, produciéndose así una zona de intersección entre la palabra y la escultura. Parte de la exposición *Cecilia Vicuña. Soñar el agua*, muestra este trabajo presente en el libro *PALABRARmas*¹⁸. La palabra es comprendida por Vicuña como una escultura, es decir, un elemento sobre el cual se raspa, se saca materia. Así, por ejemplo, sobre la palabra “CONTEMPLAR” la poeta-escultora enfatiza el “con templar” (Vicuña, 2023, p.62), o sea la templanza. La poeta elabora una relación entre “contemplar” y tener templanza, tallando esa palabra en otra, pero no nos explica en qué consiste la relación. Podemos interpretar ese hilo que ella coloca como la idea de que para contemplar hay que templantarse. El acero templado tiene más durabilidad (no se rompe) y es más flexible a la vez. La templanza es la cura para la ira, porque la templanza es con-templar, mirar lo que sucede, detenerse; mientras que la ira es inmediata, es una pulsión que no espera, que no con-templa.

Siguiendo el mismo procedimiento de labrar, Cecilia Vicuña realiza un tallado sobre la palabra “conocer” y dando vuelta la palabra encuentra el “ser con” (Vicuña, 2023, p. 88). Si “ser con” es “estar con”, es decir, aprender a estar, a que pase el tiempo, la cotidianidad, yo lo ligaría al amor. Parece que solos no nos conocemos sino que es en la interacción con otros, cuando nos re-conocemos y cambiamos. O sea, encontrar es encontrarme. De hecho, en la Biblia se dice “conoció mujer”. Ahora corren tiempos donde, sobre las mujeres, podemos afirmar, “conoció hombre”, a uno entre todos, con el que deseas durar, deseas “conocer”, “ser con”.

Las palabras que esculpe Cecilia Vicuña están en un contexto político, son usadas en el habla cotidiana. Por ejemplo, la palabra “solidaridad” (p.66) (figura 2) que ella expone como “sol” y “dar” y “dad”, recoge la presencia de un astro que nos ilumina a todos, poniendo la solidaridad no como un acto de generosidad hacia alguien que se considera menos, sino como un dar hacia un igual. De esta forma, en la solidaridad hay alegría cuando el beneficiado

¹⁸ Primera edición de 1984, pero que citaré siguiendo la publicación realizada por Editorial USACH en el año 2023.

logra cualquier crecimiento. Sin ese sol que nos iguala, cualquier mejora del beneficiario provocaría ira en el benefactor. Dejo al lector o a la lectora interpretar estos otros tallados a la palabra: pesimismo como peso de sí mismo (p.63); perdón que permite el don (p.78); sabiduría como saber durar (p.79).

La poeta-escultura nos recuerda que preguntar viene del latín *percontari*, que significa tantear lanzar un anzuelo, sondear (p.84). Entonces, la poesía es tirar un anzuelo en un lenguaje. Desde ahí podemos interpretar su definición de poesía “Palabrir: poesía” (p.93). Este verso resume su arte poética, abrir la palabra como se talla para fabricar una escultura. La palabra como pala que abre (p.88), que nos abre (imagen 1). La pala-abra es un sitio en permanente trabajo para Vicuña, por ello la simboliza con una gran A al modo de un cono que indica trabajos en la vía (imagen 1) y que a la vez hace una llamado a ser abierta, es un letrero que dice Abra.

Cecilia Vicuña abre la palabra “Sudamérica” (imagen 2) en Sud-AMÉRICA, potenciando la idea de amar Sudamérica y también de valorar nuestras riquezas. Pero no las riquezas al modo occidental, cuantificables en oro, sino en la vía del Cono sur, vale decir, en la relación de los pueblos indígenas con la naturaleza. Ellos son maestros, masters de la ecología. Los pueblos indígenas están lejanos a la ideología del progreso y por ello nos pueden enseñar a parar ese crecimiento constante que destruye los lugares que habitamos. Sudamérica es la riqueza para el mundo.

Vicuña toma de María Sabina García la visión de las palabras como un material que pide ser revelado. María Sabina García era una mujer mexicana (de Oaxaca), de cultura indígena ancestral, que sabía preparar hongos alucinatorios y cuyos conocimientos fueron expropiados y popularizados por un banquero norteamericano. Asimismo, la artista realiza un collage de citas sobre este valor de la palabra, donde resalta lo expresado por María Sabina: “El lenguaje cae, viene de arriba como si fuesen pequeños objetos luminosos, entonces atrapo con mis manos palabra por palabra” (p.102). Vicuña pertenece a esa generación de artistas que creyó en la expansión de la conciencia, por ello recupera, en su propia habla, las ideas de María Sabina:

Primero vi una palabra en el aire
sólida y suspendida
mostrándome
su cuerpo de semilla

Cada palabra
aguarda al viajero
que en ella
espera hallar
senderos y soles (p.35)

Los versos “cada palabra /aguarda al viajero” que descubre senderos y soles implica una concepción del lenguaje como un espacio para trabajar, donde el escultor es cada uno/una toda vez que labra sobre las palabras para elaborar un nosotros, donde las palabras “bienvenida”, “bienvenido” sean comunes.

La palabra acompañando la escultura

La obra central de la exposición se llama “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares” (imagen 3). Se trata de una serie de vellones de lana roja que cuelgan desde el techo hasta el suelo del Museo Nacional de Bellas Artes. Esta escultura se expuso por primera vez en el año 2006 y fue concebida como una ofrenda para que se rechazara la aprobación del proyecto minero Pascua Lama que buscaba llevar a cabo la empresa extractivista canadiense Barrick Gold en el lado chileno de la Cordillera de los Andes. Esta primera exhibición del “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares” fue realizada en el Centro Cultural Palacio de la Moneda, en el marco de una exposición de mujeres artistas chilenas que se llamó *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile* (2006).



3. “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares”. *Cecilia Vicuña. Soñar el agua*. Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 2023.

La primera instalación “Quipu menstrual. La Sangre de los glaciares” iba acompañada de una serie de textos verbales que dan legibilidad al Quipu del 2023. En su página web se podían revisar estos textos verbales que incidían en el carácter intermedial de la obra. Sólo en esa relación entre escultura y texto verbal podemos entender la profundidad de sentidos de la instalación del 2023. Por ello citaré esta primera instalación donde la escultura iba acompañada por un televisor que reproducía la caminata de Cecilia Vicuña a los Nevados de El Plomo (imagen 4) y los dos textos verbales de la página web.



4. “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares” Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2006

Dentro de los soportes verbales de “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares” (2006) iba la carta dirigida a la entonces presidenta de la república, Michelle Bachelet, representante de la coalición socialista. La carta fue entregada a la Ministra de cultura, Paulina Urrutia, el mismo día de la inauguración el 2006 y reproducida en la página web. En la carta, Vicuña relata la ofrenda que realizó en la Cordillera de los Andes con motivo de la elección de Bachelet:

El día de la elección
subí a la cordillera
a hacer una ofrenda:

un quipu menstrual.

Subí a la sombra de un cóndor
tejiendo un hilo solar.

“Re
cuerda
(me dijo)

La unión de la sangre
y el agua”

(Vicuña, 2006)

La carta posee una rúbrica espacio temporal, como es propio de toda carta. El lugar referido es el Nevado del Plomo en Chile, que corresponde a una alta cumbre sagrada, cercana a Santiago, donde hay adoratorios incas que aún se preservan. La fecha, 15 de enero del 2006, es el día en que Chile decidía en una segunda vuelta entre Bachelet, perteneciente a una coalición socialista, y Sebastián Piñera, de una coalición derechista. Ese día, la artista hizo una ofrenda para que gane Bachelet, bajo el supuesto de que su gobierno sería más proclive a la defensa de los glaciares.

En la carta, Vicuña reproduce las palabras del cóndor: “re-cuerda la unión de la sangre y el agua”. La artista personifica un cóndor, haciéndolo hablar y reproduciendo en ese suceso una constante de las culturas andinas, en las que este ave dialoga con los humanos. En la carta, Vicuña relata que la compañía del cóndor fue constante durante su ascenso, y que se sintió abrazada por él (imagen 5). El cóndor le dice “re-cuerda”, separando el vocablo y haciendo valer la palabra “cuerda” en el acto de recordar. Se trata de un tallado en la palabra que enfatiza el recordar como un trazado entre el pasado, el presente y el futuro.



5. Ascenso al nevado El Plomo, 2006

La acción de recordar aparece tanto en el nombre de la escultura (“quipu”) como en su forma. El quipu incaico era un sistema de nudos en cuerdas que se usaba para anotar cuentas y escribir historias. Los colores, los grosores y la forma de los nudos tenían un significado que hemos perdido. Vicuña trabaja resignificando el quipu, trayéndonos su memoria a nuestra existencia. Dentro de sus quipus, la cuerda funciona como un hilo que une historias. Las cuerdas que dan forma al quipu de Vicuña recuperan al objeto incaico, no como réplica, sino como un pedazo que aún podemos mantener en la vida.

En los quipus de Vicuña, recordar es continuar la cuerda. El “Quipu menstrual. Sangre de los glaciares” une el tiempo de la hebra de hilo rojo de “El niño del Cerro El Plomo”, con la hebra roja que Vicuña coloca en Los Andes el día de la elección de Bachelet. El infante del cerro El Plomo es una “momia” inca de un niño de entre ocho a nueve años de edad, que fue encontrado en 1954 por unos arrieros. Estaba físicamente intacto, producto del congelamiento, vistiendo sus ropas típicas, un *unku* o poncho y una vincha que le ceñía su esmerado peinado de trencitas. Vicuña potencia la importancia de este niño en otro texto que acompaña la instalación: “Oír es el oro”. Aquí Vicuña destaca el carácter de ofrenda de este niño, que nos recuerda que el entierro en las altas cumbres se efectuaba durante la ceremonia del *Capacocha*, una de las más importantes en el Tawantisuyo o Imperio inca. La *capacocha* era convocada por el Inca para todos los territorios, pues

se debía ofrendar lo máspreciado para agradecer el buen tiempo de cosechas que estaba por venir. Estas ofrendas se depositaban en lo más alto de las cumbres de Los Andes.

Los incas enterraron vivo al niño cóndor, guardián del glaciar, al borde del río Mapocho, en el Cerro El Plomo, para que nunca faltara el agua, en el valle que hoy llamamos Santiago.

Fue enterrado y olvidado durante quinientos años, para luego ser hallado y arrancado de su sueño por buscadores de tesoros. Lo hallaron para desahallararlo, convirtiéndolo en objeto arqueológico. (“Oír es el oro”)

La artista discrepa de considerar al niño como un objeto arqueológico y lo instala en la lógica de la ofrenda, apreciando su valor hasta la actualidad. Por esa ofrenda, hemos tenido agua. Ahora hay que hacer nuevas ofrendas y una de ellas es rechazar el oro que se puede obtener de Pacua Lama. Vicuña a través de los “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares” nos está invitando a recuperar el sentido de la ofrenda. Ella misma hizo una ofrenda al subir a la montaña y poner sobre la nieve vellones rojos que nos unen a nuestro pasado incaico. El gesto en sí es ya una ofrenda.

Los saberes incaicos son conocimientos imprescindibles para la artista, pero no para el pasado, sino para el presente. Por ello, en esta instalación, El niño del Cerro El Plomo es ubicado en un presente, tal como lo señala en “Oír es el oro”: “Dijeron es el culto de las alturas y esa frase lo situó en el pasado. Lo llamaron ‘La momia del plomo’ y ese nombre lo apartó de la vida, pero el niño sigue dormido y su sueño revive cada vez que alguien siente conexión con el agua” (“Oír es el oro”).

La artista cuestiona indirectamente: ¿qué se sitúa en el pasado? ¿por qué denominamos a ciertas experiencias “culto”, “rito”? Y nos invita a reflexionar sobre cómo esas denominaciones sitúan ciertas experiencias en el pasado de la humanidad. Entonces, Vicuña nos motiva a que volvamos, o más bien mantengamos el culto al agua, que es el culto a las grandes montañas y sus glaciares.

El texto “Oír es el oro” potencia oír la naturaleza. El oro no es lo que pueda extraer la compañía minera, sino los sonidos que produce la naturaleza alrededor del agua. Que podamos oír pájaros y matorrales movidos por el viento: ese es el oro. Vicuña recalca la idea de que cada espacio natural tiene un sonido:

Ahora el niño está volviendo a la conciencia nacional en el momento en que los glaciares se derriten y corren peligro de ser vendidos, contaminados, perdidos. Re-aparece cuando Chile está a punto de escoger entre oír o no oír la música de una conexión con la tierra y el glaciar, el tono específico de un lugar. Un lugar es un sonido. (“Oír es el oro”)

El vellón rojo que cuelga desde el techo connota “la sangre” de los glaciares. La artista observa los glaciares como seres vivos que sangran. El glaciar menstrua, arroja sangre cuando no hay vida. Vicuña hace una lectura femenina del derretimiento de los glaciares.

El derretimiento/desangramiento de los glaciares de Chile provocado por las mineras se debe a la ambición aurífera. Vicuña denigra esa ambición y posiciona otra ética, como la valoración de Gabriela Mistral, quien vivió su infancia en la zona del Alto del Carmen, donde justamente se instalan las empresas extractivistas: “El Alto del Carmen podría ser el lugar donde Chile pone en alto su poesía, el sonido de sus aguas cristalinas. ¿Alguien recuerda que ‘Carmen’ quiere decir poesía? El Alto del Carmen, la tierra de los antepasados de Gabriela Mistral, Chile está escogiendo un sentido” (“Oír es el oro”).

De esta manera, la artista crea un argumento para la protección del Alto del Carmen relacionado con la propia palabra “Carmen” cuya etimología proviene del vocablo “canto”. En Alto del Carmen podemos escuchar los sonidos de la naturaleza, porque hay agua y hay vida. Junto a este argumento etimológico medioambientalista agrega la necesidad de cuidar a los guardianes de la palabra, los poetas; específicamente poner en valor el espacio donde transcurrió la infancia de la Premio Nobel, Gabriela Mistral. Vicuña enfatiza que cada cultura elige sus sentidos y que los chilenos podemos elegir ofrendar a las montañas y a Mistral.

Para Vicuña, la defensa de los glaciares de la zona del Alto del Carmen está en consonancia con el respeto a la cultura indígena de la zona, los diaguitas. Para la poeta, fueron ellos los primeros cuidadores de esos témpanos de hielo:

Los pastores y campesinos huascalinos, descendientes de los diaguitas, son los representantes de la antigua visión del glaciar como el lugar sagrado que garantiza la vida.

Los hielos, que se desplazan lentos, son el testimonio de la antigua relación de los pueblos originarios del sur andino con el agua, y el mantenimiento ritual de su fluidez, nuestro verdadero patrimonio cultural. La herencia futurista de una manera de ser que sustenta la tierra y la vida humana a la vez. (“Oír es el oro”)

Los diaguitas son grandes cuidadores del agua porque habitan los valles de una zona desértica: valles de Copiapó, Huasco, Elqui, Limarí y Choapa. Para Vicuña, nosotros debemos mirarlos a ellos para cuidar los glaciares de la zona. Nuestra herencia de futuro, como dice la poeta, es mirar el pasado y los descendientes del pasado. Los diaguitas han sabido cuidar el agua y por ello es posible la agricultura en los valles y los animales tanto de pastoreo como de alta montaña. Para la artista, el cóndor es también un glaciar en extinción:

El glaciar es el hielo lento de la música interior que se muere si nadie la quiere oír.

Al romperse suelta un quejido, el lamento de una vaca pariendo.

El mensajero de las aguas, el intermediario entre los mundos, el cóndor es el glaciar en extinción. (“Oír es el oro”)

El poema repara en los sonidos del derretimiento de los glaciares, a los que compara con un quejido. A su vez, el decrecimiento de los glaciares provoca la extinción de los cóndores. El título del poema, “Oír es el oro”, es un

retruécano, figura tan querida por la artista, en tanto juega con la sonoridad del lenguaje. Frente a la crisis climática, la artista propone oír a los pueblos andinos indígenas.

La unión con nuestros antepasados está simbolizada en los quipu por la hebra roja. Entonces el vellón que cuelga posee, al menos, un doble simbolismo: por un lado, el desangramiento de los glaciares, y por otro lado, la continuidad indígena que los puede cuidar. Por esto, Vicuña indica que se trata del “quipu inasible de nuestra continuidad”:

El agua es el oro
la sangre de la tierra
oyéndonos
El quipu inasible de nuestra continuidad
(“Oír es el oro”)

Cecilia Vicuña ha titulado su escultura “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares”, usando en la denominación las palabras “menstrual”, “quipu” y “glaciares”, con lo cual pone en el centro sus motivaciones más importantes: las mujeres, la cultura incaica y el medio ambiente. El arte de Cecilia Vicuña es inseparable de la palabra. A través de la palabra nos lleva a participar de su activismo y de su intención de crear un nosotras/nosotros que nos mantenga tejidas/tejidos con los pueblos indígenas andinos. Una continuidad invisible que nos puede salvar como especie humana de la crisis climática.

Referencias bibliográficas

- Vicuña, C. “Carta a Michelle Bachelet”. www.quipumenstrual.cl. Consultado el 23 de septiembre del 2022.
- Vicuña, C. “Oír es el oro”. (s.f) <http://www.quipumenstrual.cl/poema.html>
1. También una versión diferente y más breve en *New & Select Poems of Cecilia Vicuña*. (2018), Kelsey Street Press, p.302.
- Vicuña, C. (1969). *Los hijos deben enseñarle a los padres*. Cortesía de la autora.
- Vicuña, C. (2006). “Quipu menstrual. La sangre de los glaciares”. *Del otro lado: arte contemporáneo de mujeres en Chile*. Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- Vicuña, C. (2023). *Cecilia Vicuña. Soñar el agua*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Vicuña, C. (2023). *PALABRARmas*. Editorial USACH.

El monstruo y la mariposa. Cartografías visuales y poéticas en *Bracea* de Malú Urriola

Fernanda Moraga García

La diferencia es la victimaria [...]
Cuerpo monstruo y mítico.
Condena y éxtasis
Diamela Eltit

Para comenzar...

Todo límite nos habla de una política. No hay política sin límite. [...]. El espacio de lo “en-común” se constituye precisamente ahí, en el límite donde se abre y cierra un cuerpo. En otras palabras, siempre estamos en una organización político estética que genera un adentro del cuerpo bajo la lógica del reconocimiento. Momento doble que insta un entre lugar propicio para una política que enlaza en una práctica, en una puesta en escena, tanto la demanda por la igualdad como a su vez la pasión y transgresión de un cuerpo. A la manera de un nudo esta política –que no es otra que una corpo-política– enlaza el adentro con el afuera, lo propio y lo impropio, la forma y la materia.
(Castillo, 2016, pp.11-12).

Comienzo extrapolando este fragmento del libro *Ars Disyecta* de Alejandra Castillo a la lectura que me propongo del poemario de Malú Urriola porque, a mi juicio, dialoga con un aspecto relevante.¹⁹ Me refiero no solo a la fronterización de lo corporal –que ya es fundamental en el libro–, sino también a un derivado de esta corpo-política: la abyección. Por lo mismo, lo propuesto por la filósofa chilena me plantea la apertura de un límite poético de la corporalidad que se desplaza de lo uno, de un solo cuerpo, hacia la frontera de lo doble. En el caso de *Bracea*, lo doble se intensifica porque no solo está la corporalidad material de la enunciación poética, sino también porque reside en los cuerpos del régimen visual que el poemario presenta y en la alteración que produce el vínculo entre los cuerpos de la escritura y los cuerpos de las imágenes. Con estas textualizaciones de la frontera corporal como límite político en tanto es artístico, el “límite” se despliega como momento doble que demanda igualdad y pasión –deseo–, y por lo mismo actúa como transgresión. Una *corpo-política* que expone, especialmente en nuestra lectura de *Bracea*, lo propio y lo impropio del cuerpo.

Julia Kristeva afirma que la abyección estaría dada por una rebelión del sujeto “contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro” (1988, p.7) y lo abyecto, sería el propio sujeto que es radi-

¹⁹ Alejandra Castillo se refiere específicamente a que en el arte contemporáneo existen un conjunto de performances feministas que tienen como objetivo alterar la matriz de la diferencia sexual, interrumpiendo la construcción de lo femenino (Castillo, 2011, p.11).

calmente excluido (p.8). “Sin embargo, –dice Kristeva– lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito” (p.8). A partir de la abyección como contra-discurso y lo abyecto como lo expulsado y desafiante que reconocemos en el doble múltiple de *Bracea*, parafraseo dos preguntas que me hice en un trabajo anterior sobre las relaciones entre la poesía de mujeres en Chile y la imagen visual, especialmente la fotografía. ¿Qué y cómo vemos? ¿qué, cómo, dónde y a quiénes nos impiden ver en momentos determinados? Retomo estas interrogantes porque si elaboráramos un breve mapeo del orden de lo visual -en el sentido de trazar un plano de los nudos de poder que lo determinan-, tenemos lo que no siempre es evidente en lo común de la sociedad y la cultura. La normalización del punto de vista históricamente ha sido un campo en disputa, por lo mismo, el régimen visual (y de visibilidad) –y también lingüístico– funcionan como medios de control que regulan cuerpos, formas de vida, conocimientos y, de esta manera, mandatan lo permitido y lo que no lo es, para las instituciones (Moraga, 2022, p.99). Sin embargo, estos sistemas de ordenamiento social pueden ser problematizados a través de derivas y fugas provenientes de diferentes fuerzas alteradoras que actúan entre el orden de la restricción y la resistencia.

Para Rancière estas fuerzas alteradoras pueden a la vez construir “otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones” y además, organizar “nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles” (2010, p.102). En estos sentidos de proximidad entre lo abyecto, las palabras y lo visible, pensamos que en los lenguajes no patriarcales y en las imágenes no escópicas que caracteriza al arte y especialmente a la poesía de mujeres en Chile, operan políticas de vida descolonizadoras. Estas políticas son las que abren las tensiones que pueden existir entre las realidades diferidas y la apariencia de realidad o realidad de apariencias que nos imponen los sistemas dominantes. A partir de este trazado, propongo que las relaciones artísticas entre fotografía y poesía de mujeres en Chile, actuarían como energías de intercambio dentro de la potencia que tiene la opacidad que presentan los mismos regímenes visuales y lingüísticos. De esta forma, la poesía le arranca cuerpos estandarizados al ordenamiento social, retornándolos a un centro alterador, oblicuo a la organización de la mirada y del lenguaje.

Así, entonces, no nos preguntamos *qué* representan las imágenes visuales en un texto poético, sino *cómo* se traman las relaciones entre estas imágenes y la palabra poética. En el fondo, la pregunta o las preguntas que me interesan son las que indagan *cuáles* son las fuerzas creativas del tejido de esta frontera y *cómo* estas fuerzas afectarían las operaciones de control. Solo de este modo, se facilita, en el ver y en el leer, la aparición de un cuerpo cancelado y/o espectacularizado. En atención a estas fuerzas políticas y afectivas con posibilidad emancipatoria, abrimos la probabilidad de conocer y comprender *cómo* detonan otras historias (Soto, 2020, p.75).

Teniendo en consideración estos alcances, en este ensayo, me focalizaré en la relación imagen-poesía a partir de un acercamiento al libro *Bracea*

de Malú Urriola publicado en 2007. Mi objetivo, por ahora, es proponer algunos comentarios reticulares que tienen su centro de operaciones en la primera y segunda parte del poemario, “El cardo” y “El perro”, respectivamente. Pero antes, no quisiera pasar por alto que, en Chile, este poemario forma parte de una textura no menor de poéticas de mujeres que ha estrechado lazos con registros visuales, especialmente con la fotografía y que, a la par, forma parte de un amplio y diverso campo de lo que han llamado “poesía visual” y que tiene sus orígenes en las Vanguardias de comienzos de siglo XX. Las propuestas que han agenciado las poetisas comenzarían, hasta donde he podido revisar, en los años cincuenta del siglo pasado con Winétt de Rokha y no han cesado hasta hoy.

En este contexto de intercambios artísticos, Malú Urriola, además de *Bracea*, ya en su primer libro *Piedras rodantes* (1988) introduce imágenes (fotografías y grafitis). En el año 2010, publica un libro colectivo junto a la fotógrafa chilena Paz Errázuriz llamado *La luz que me ciega*; en él convergen, además de la escritura poética y la fotografía, el video documental-artístico y la música (Moraga y Nómez, 2023, p.59). En otros libros como *Nada* (2003)²⁰ y *Cadáver exquisito* (2017) la poeta introduce otros elementos visuales tales como ilustraciones, reproducción de imágenes médicas, cartas manuscritas y grabados.

El monstruo y la mariposa, una cartografía no referencial

Pasa volando una mariposa frente a estos ojos negros que están mirando el cardo.
 La mariposa bracea, y braceando se retira tan lejos del cardo
 blanco, que se ha quedado vibrando, como queda el alma cuando el dolor con ella hace lo suyo.
 Tan imperceptible, que pareciera que no lo notara el cardo blanco ni el viento.
 Soy una intrusa de la relación que mantiene el cardo con el viento y la envidia.
 Pues yo quisiese ser ese cardo abrazado por el viento y no ser lo que soy.
 Un cardo contra el viento, no es lo mismo que la condena de ser dos.
 Si no hubiese visto a la mariposa aflorizar sobre el cardo blanco,
 habría pensado que lo cimbraba el viento.
 Pero lo que pienso, extrañamente tiene relación alguna con la realidad.
 (Urriola, 2007, p.11)

Inicio la lectura con este poema titulado “Cardo”, que inaugura el libro de Urriola y que forma parte de la primera sección del poemario.²¹ Me interesa comenzar mi lectura aquí por varias razones, entre ellas y quizás la principal en este momento, es porque me entrega relaciones que configuran una clave o más bien me impulsan, desde sus propias materialidades poéticas, a un cierto modo de leer-ver una frontera que siempre se está haciendo oblicua. Se trata obviamente de la costura de un umbral hecho de breves destellos

20 Los poemarios *Nada* (2003), *Bracea* (2007) y *Vuela* formarían una trilogía. Sin embargo, *Vuela* nunca fue publicado.

21 En total son once partes. Además de las dos mencionadas, se encuentran “La casa”, “Mi hermana y yo”, “J.P. Junior”, “Tres piernas”, “El padre de Tres Piernas”, “Nuestra madre”, “Nuestro padre”, “La Otra” y “El viaje”.

de la imagen del aleteo de la mariposa, la que afloriza en el cardo y que es vista por la voz poética solo por un instante. El movimiento de la mariposa “[e]s un batir de alas, un *latido*”, dice Didi-Huberman (2007, p. 9; la cursiva es del original), comparando el vuelo de la mariposa nocturna a la potencia fugaz e inestable que puede tener una imagen. Es “la hendidura –continúa el autor– que se esconde en el juego de sus apariciones; [es] el deseo y la consumación que manifiesta ante nuestros ojos...” (p.11). En esta fugitiva hendidura de la mirada que sostiene la protagonista de *Bracea*, es que aparece la relación entre el deseo y la consumación.

La mariposa de Malú Urriola se aleja del cardo braceando, movimiento que se replica en los brazos de las palabras. Es la poesía la que bracea, es su deseo descentrado y convulsivo que se rev(b)ela en la vibración de las mariposas: “Tal vez las palabras vehementes puedan liberarse y salir braceando / como un centenar de mariposas [...], / dispersándose en el aire, liberadas de esta jaula infame” (p.56). Se trata de una agitación alteradora del deseo patriarcal, es decir, de la “jaula infame” del cuerpo y por ello, del lenguaje: “Volví a sacar la Oliver [...] / La madre deja de padecer la historia para escribirla” (p.107). Y luego, hacia el final del poemario, el batir de alas de la mariposa se convierte en el braceo de las protagonistas, solo que ya no se aletea en el aire, sino internándose en el mar como otra forma de liberación del infame encierro de la monstruosidad mandatada: “nos quedamos flotando a la deriva. Imaginando que somos la cabeza bicéfala del mar, cuyo cuerpo de agua infinita rebosa lejos de nuestros ojos. Nada –dice mi hermana–. / Y nado” (p.119).

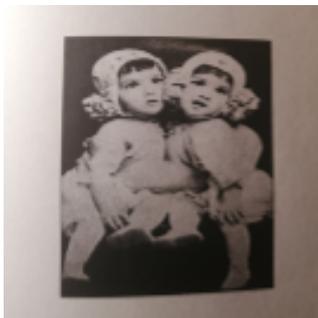
Vuelvo al primer poema. Si la mariposa altera la existencia del cardo, podemos decir en este sentido que ambos –mariposa y cardo– se relacionan para desencadenar un acontecimiento que tiene que ver sustancialmente con la vida: el cardo ha quedado en una vibración vital, el dolor. Aquí se produce, en más de un desvío, una proyección entre la hablante y el cardo: la planta no es tan solo su deseo de ser otra ante la deformidad corporal de su existencia, también es la imagen de su condena: “no ser lo que soy” dice la sujeto. A esto podemos agregar que la figura del cardo, en el poema, trae su propia existencia como planta silvestre de hojas con espinas y con flores que no se marchitan, conocidas como “siemprevivas”. Planta que en sí misma no es asociada a la belleza, solo lo son sus flores cortadas, desprendidas de su cuerpo espinoso como una promesa de “vida eterna”. Por consiguiente, la protagonista también es el cardo-cuerpo rechazado y arrancado de un horizonte de “normalidad”.

Finalmente, la sujeto del poema declara que las imágenes que describe “extrañamente tiene[n] relación alguna con la realidad” (p.11). Se trata de la necesidad de darle a su cuerpo una corporalidad, esto es, de posicionarlo en su experiencia, de devolverle su propia historia. De aquí la relevancia de que estas imágenes sean *pensadas*, como la misma protagonista lo manifiesta. El pensar activa la imaginación como propuesta política de ver(se) –y siguiendo nuevamente a Didi-Huberman–, abrir “una cierta relación entre los movimientos de

la imagen y los de la realidad [...], [vale decir], la aparición de la *imagen como realidad*” (2007, p.10; la cursiva es del original). Este desplazamiento de la palabra como imagen de la realidad que traspasa la apariencia de realidad oficial, traza nuevas configuraciones de lo vivible, por lo tanto, de lo visible y lo decible o, en otras palabras, de lo experienciable.

Todas estas señas o huellas con las que voy leyendo la historia de *Bracea*, forman un primer poema-mapa en el que, por una parte, hay una multiplicidad de relaciones visuales que guían la navegación de esta lectura y, por otra, levantan imaginarios desde donde se construye el poemario. Estos imaginarios tienen la capacidad de alterar el orden de las representaciones del cuerpo y de los afectos, formando parte de los vínculos que producen la dislocación del mundo. Desde este punto vista, podríamos imaginar el poemario como una “cartografía poética y visual” que altera el orden de la diferencia.

Bracea narra la historia de dos hermanas siamesas que comparten la misma condición con sus “madres”. Es más, las imágenes que componen el libro y que señalan a las hermanas, son tomadas de un archivo fotográfico de dos reconocidas siamesas de principios del siglo XX, en diferentes momentos de su vida. Por lo tanto, las madres y las hijas son las mismas, aunque no lo serían dentro del juego político de transferencias que nos muestra Malú Urriola.



Urriola, 2007, p.51



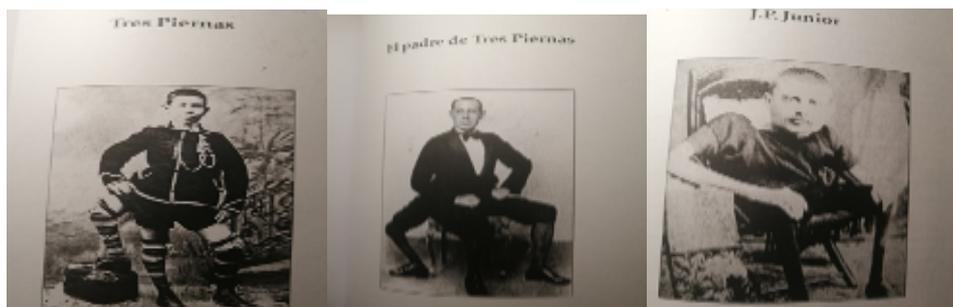
Urriola, 2007, p.55



Urriola, 2007, p.85

Las siamesas del poemario tienen un primo con tres piernas que es hijo, a su vez, de un hombre con tres piernas y que en el archivo de las fotografías también es el mismo en diferentes edades. Además, hay un tío, hermano de la madre, que tiene piernas solo hasta las rodillas, que se afirma en dos maderos y se llama J.P. Junior.²²

²² Las imágenes en el poemario son más grandes de lo que aquí se presentan. El libro, además, incluye otras imágenes estandarizadas, por ejemplo, las que circularon extensamente en las llamadas esquelas o tarjetas de saludo que se podían comprar en un pequeño bazar de barrio o en el supermercado. También algunos poemas son contruidos con dibujos intencionalmente provenientes de una mano infantil, dibujos que reemplazan la escritura. No queda fuera la portada del silabario en su relación con la alfabetización oficial.



Urriola, 2007, p.67

Urriola, 2007,p.81

Urriola, 2007, p.59

A estos personajes se suma un perro dividido en dos exactas mitades, debido al atropello de un tren. El padre es el único que tiene un cuerpo permitido, es borracho, violento y una noche se va para no volver más. En la fotografía, el padre aparece repetido, se trata de gemelos o mellizos, solo que el contenido que aquí se libera es evidentemente la reproducción del patriarcado.



Urriola, 2007, p.93

Las siamesas viven en “una casa ruinoso en las afueras de la ciudad”: “Yo me imagino que vivir fuera de algo que no se conoce, es como vivir fuera de algo que carece totalmente de importancia” (p.58), dice la protagonista reconociendo la precariedad y el exilio de sus existencias grotescas. En ocasiones, las siamesas se internan en el Valle de Elqui, siendo blanco de mofas: “Las estrellas me recuerdan todas las noches que despertaré, y se burlarán de nosotras en el pueblo”; “Yo no creo en las cosas que cree mi hermana. Ella se evade de ser un monstruo. Yo no”(p.58), señala la voz poética principal.

Esta historia, que por momentos tiene tintes de melodrama y de *freak show*, teje el mapa de una frontera artística en la que las imágenes y la palabra poética ponen en jaque la lógica de un orden visual y corporal a partir de un mapeo o cartografía política de lo monstruoso; construyéndose también en una genealogía inclinada de la monstruosidad.

Si consideramos, pensando en la propuesta de Deleuze y Guattari (1988), que un mapa y una cartografía revelan relaciones entre elementos heterogéneos para poner en marcha nuevas interpretaciones de la realidad, el mapa de *Bracea* serviría para crear un espacio fronterizo de tráficos entre palabra e imagen que no pre-existe. De este modo, los vínculos mapeados que el

poemario establece entre dos registros distintos, configuran un atlas en el sentido warburgiano que propone Didi-Huberman: “[h]acer un atlas es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo en suma: dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde suponíamos que había fronteras” (2010, s.p). En este sentido, el atlas en el libro de Malú Urriola es el intercambio de elementos que no son similares ni en tiempo, ni en espacio, ni en factura. Lo que importa en esta cartografía es la conexión clandestina entre dos registros diferentes –el visual y el de la palabra poética– que al tejerse altera la organización oficial de los cuerpos mostrando una nueva realidad.

Por otra parte, si pensamos en la idea de *freak show* que mencioné, vemos que en este mapeo de interrupción de la diferencia, las fotografías de los personajes de las siamesas –las madres y las hijas–, tres piernas y J. P. Junior, del mismo modo que en el espectáculo de variedades biológicas, tienen un excedente y una falta en la normativización de lo monstruoso. El excedente se da por lo que directamente quieren “representar” las fotografías. En otras palabras, la utilización de imágenes de archivo de alta circulación (pueden ser encontradas en internet), son finalmente imágenes del orden de la visibilidad, hechas especialmente para el consumo de la abyección. De hecho, en la “vida real” las siamesas y tres piernas, a comienzos del siglo XX, formaron parte de las “rarezas humanas” en el Royal American Show, en Estados Unidos. Las siamesas hondureñas eran conocidas como María y Ana y Tres piernas, fue un italiano llamado Francesco Lentini.

En lo que se refiere a la falta, esta reside en lo que no vemos. De esta forma, en las sombras de los retratos habitaría realmente la abyección. Entonces, me parece interesante la siguiente pregunta ¿cuáles serían los registros que se abren o entran en relación en estas imágenes a partir de su normatividad visual? Para ensayar una respuesta y a partir de la lectura de los lazos que surgen entre palabra e imagen en el texto, pienso que se trata de vínculos que se hacen y dicen bordeando la misma inestabilidad que surge del encuentro entre la mariposa y el cardo. Me refiero a las relaciones como una interferencia a la regulación social; de ahí que imagino lo faltante que hay en las fotografías no como algo que no está en ellas, y sin más, se improvisa. Quiero decir que aquello que se encuentra en su opacidad, es el deseo en y de esas imágenes y, como afirma Alejandra Castillo, siguiendo a Mitchell, “[e]l deseo de las imágenes habita en el registro de lo no visto, en el orden de la carencia. En ese lugar, que es el orden de lo subterráneo y tal vez de lo abyecto” (Castillo, 2020, p.18). Lo monstruoso entonces es el relato expresado con dificultad y que al mismo tiempo no deja de propagarse y de interpelar a la realidad que se muestra como única:

Mi hermana me dijo que nuestro padre nos odia porque somos monstruosas.
Yo puse una cara de obvia incredulidad, pues, aunque nuestro
padre nos mire con desprecio,

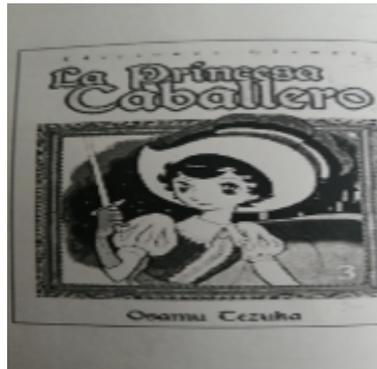
no somos en ningún grado diferentes de los demás.
 [...] Somos un monstruo igual a nuestra madre –dijo–.
 Nuestra madre es hermosa –contesté–.”
 (Urriola, p.41)

La imagen del perro partido en dos por el tren y que la fotografía del libro muestra siendo uno, es significativa, puesto que funciona como una proyección de la hablante ya que su cuerpo también está partido en dos. El intercambio se produce a través de la mirada: “los ojos del perro volvían esa temblorosa mirada directo a los míos” dice la protagonista, para luego reiterar la imagen intensificándola: “de sus ojos empezó a zarpar la angustia. Y los clavó en los míos” (p.18). A decir verdad, no es el tren el que divide el cuerpo del animal, es la elipsis de la imagen poética la que muestra el estremecimiento (equivalente al vuelo de la mariposa) de su cuerpo ahora despedazado en dos. Otra vez es la fugacidad, ya que en los intervalos de la mirada que cae en la imagen central –el tren ruidoso pasando por encima del perro–, es donde aflora la presencia de lo real: el horror y después el silencio:

Entre cada porción de vista –donde se separaban carro y carro–
 odía ver el sembradío de la modesta casa del frente. Y la vecina que me mira
 con horror.
 Cuando el tren se alejó llevándose el ruido.
 El silencio violentamente había partido al perro en dos” (p.15).

Dentro de la tragedia que significa la agonía y la muerte como inevitables ante un cuerpo desmembrado y como espejo del cuerpo doble del sujeto, los ojos del perro se asemejan a los ojos de un personaje de historieta infantil, *La Princesa Caballero*: “Una máscara de lágrimas temblaban en los ojos de nuestro perro –como en los ojos de la Princesa Caballero–, aquella valiente heroína japonesa que veíamos por la tevé” (p.16).

En esta nueva fotografía, opera una relación que se despliega a partir de la negatividad –me refiero a partir de la contradicción–, de la misma manera que sucedía en las fotografías anteriores, solo que con una variación. La imagen masiva que significó el manga infantil creada en los años cincuenta del siglo XX por el japonés Osamu Tezuka y que fue transmitida en varios países de América Latina en los años setenta, converge en el poemario a partir de un registro subterráneo que actúa en la imagen de *Bracea*.



Urriola, 2007, p.16

El archivo visual que se abre para transformar la imagen original, corresponde al desplazamiento que se produce por la fricción y el encadenamiento entre la mirada angustiosa y directa del perro a los ojos de la protagonista y los ojos llorosos del animal en analogía con los ojos, también llorosos, de la imagen de la fotografía. La Princesa Caballero, tomada también como metáfora por algún feminismo psicoanalítico,²³ integra de fondo y forma, el doble. La misma imagen presentada en el libro, que además ha sido la de mayor circulación masiva, presenta ya una desviación de significado puesto que exterioriza o tiene un primer plano de concentración escópica que sutilmente altera el binarismo de la diferencia de sexo-género. Vemos así que la forma del contenido en la imagen apela a lo andrógino, es decir, la marca de ambos géneros del régimen cultural está dada, por una parte, en la vestimenta de princesa y los aros de la personaje que designarían “lo femenino”. Por otra parte, podríamos suponer un lugar “intermedio”, el pelo corto y, para terminar, el sombrero y la espada como sellos de “lo masculino”.

Entonces, nos preguntamos ¿cómo es lo *no visto* que se abre aquí? Pienso que la opacidad de la imagen a partir de un régimen de lo visible, en el que ya las conexiones de contenido funcionan como energía transformadora de un orden, haciendo aparecer lo dual promueve la vinculación con la imagen del perro dividido en dos. A partir de esta primera lectura de lo doble en uno, o de lo uno que es dos al mismo tiempo (la Princesa Caballero) y de lo doble fraccionado pero que fue uno (el perro); el poemario desliza un segundo contenido de relaciones entre la imagen visual y la imagen poética. La Princesa Caballero (Zafiro) en la historieta, es decir, en el contexto original de la fotografía, tiene dos corazones, uno femenino y otro masculino. Por lo tanto, las relaciones entre imágenes se profundizan para insistir en el doble de cuerpo, es más, las siamesas (hijas y madres) también tienen dos corazones y dos cuerpos.

²³ Me refiero especialmente al libro de Teresa Bustos, *La Princesa Caballero. Estudio Psicoanalítico del femenino*, editado en conjunto por Lom Ediciones y La Morada en el año 2000.

Es en estas fronteras clandestinas que se configura *Bracea*, donde circula la fuerza de las relaciones entre las imágenes y la poesía. Las imágenes visuales son descontextualizadas para enlazarse con otras de diferente factura, las poéticas, potenciando así una alteración en su sentido original. En relación con este cambio de función de las imágenes, Rancière va a decir que es en ellas “donde se prepara una buena parte de la ‘revolución antirepresentativa’” (2009, p.15).

Para terminar...

A partir de estas miradas de lecturas que acabo de comentar, imagino *Bracea* como el atlas poético de un deseo y, por lo mismo, de una transgresión. En tanto que el atlas en un inicio había sido un instrumento de conocimiento apoyado en la cartografía que tenía como objetivo reunir objetos de un mismo tipo, Malú Urriola propone un atlas que dibuja otras realidades en donde se traman nuevas relaciones de aproximación al cuerpo y a la corporalidad. El espacio fronterizo que se configura en el diálogo de los registros visuales y poéticos, rehace lugares comunes presentados en las imágenes y también el lugar común de lo monstruoso, siempre en oposición a lo que los regímenes de dominio han establecido como “normal”, especialmente para el orden de los cuerpos. Pienso que *Bracea* se transforma en una cartográfica que mapea cuerpos por entre las fisuras de la mirada, los reconstruye en su cotidiano para elaborar una genealogía-cartografía política del cuerpo monstruo, una corpo-política en palabras de Alejandra Castillo. De este modo, este atlas se estructura como un mapa poético descontextualizador a través del “robo” que se hace de las imágenes visuales y también, porque le arranca los cuerpos al sistema de control.

El poemario, de esta manera, no repliega lo heterogéneo en la “unidad”, por lo tanto, ¿cuál es la forma de este atlas? Me parece que es un trabajo de despliegue de cuerpos móviles que transitan y habitan relaciones “extrañas” entre las imágenes visuales y poéticas. Entonces, las imágenes en *Bracea*, no ilustran una interpretación diferente del cuerpo, muy por el contrario, plantean una posibilidad visual-poética que desvía y perturba mandatos de interpretación.

Finalmente me parece que Malú Urriola, en su libro, no suspende el desafío al régimen cultural, eyectando una descarga corporal y afectiva insubordinada. Aquí lo propio y lo impropio de su corporalidad, más que preguntarse por *quién es*, se pregunta por *dónde está* ya que, como afirma Julia Kristeva, “el espacio que preocupa al arrojado, al excluido, jamás es uno, ni homogéneo [...] sino esencialmente divisible, plegable” (1988, p.16). La protagonista de *Bracea* se pregunta dónde está su cuerpo, su territorio dividido y plegado al mismo tiempo, y para responder nos introduce en una política de la abyección a través del vital y alterador movimiento del aleteo de la mariposa. La vibración del monstruo y la mariposa cruzan todo el poemario dibujando una cartografía no referencial.

Referencias bibliográficas

- Castillo, A. (2011). "Ars disyecta". *AISTHESIS*, Nro. 51, pp.11-20.
- Castillo, A. (2016). *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política*. Palinodia.
- Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. Ediciones La Cebra.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Mudio y Co.
- Didi-Huberman, G. (2010). *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Reina Sofía y TF Editores.
- Kristeva, J. (1988). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Moraga, F. (2022) "Performatividades en la frontera poética y visual: *La luz que me ciega e Instalaciones de la memoria*". *Nueva Revista del Pacífico* Nro. 77, pp.98-123.
- Moraga, F. y Nómez, N. (2023). "Destejiendo fronteras literarias en la poesía actual de mujeres en Chile". *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 11, Nro. 20, pp.40-74.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Urriola, M. (2007). *Bracea*. Lom.

Parte II

**ELOGIO DE LO
MÍNIMO: EL ARTE DE
LA CONDENSACIÓN
POÉTICA Y FÍLMICA**

Enaltecer lo perecedero y la minuciosidad: Esther Andradi y el arte del tiempo

Maya González Roux

El viaje, sin duda, es un motivo de la escritura de Esther Andradi, como pone de manifiesto el título de su último libro *La lengua de viaje. Ensayos fronterizos y otros textos en tránsito*, publicado este año.¹ No solo el viaje geográfico, el de la persona, el propio, sino también el viaje de las palabras, el de las cosas, o incluso el de las comidas, como anuncia en “La palabra viajada”, un breve ensayo publicado en un número especial de la revista *Humboldt* dedicado a “los pasajes” en todas sus formas como lo son los viajes, los pensamientos nómadas, las expediciones científicas, los lugares de añoranza o nostalgia, las migraciones y las traducciones. El caminar, por ejemplo, es otra manera de realizar un “pasaje”, o al menos es lo que sugieren las palabras de la autora en ese ensayo, al expresar que “hace tiempo camina, metódicamente, [pero] que, sin embargo, sig[ue] en el mismo lugar [físico]” (Andradi, 2013, p.56).

Andradi dejó la Argentina en 1975 en dirección a Lima para regresar solo siete años más tarde y, al año siguiente –en 1983–, volvió a dejar el país en dirección a Alemania donde actualmente reside. Sin embargo, en 1995 hubo un gran paréntesis en esa residencia berlinesa, cuando regresó a Buenos Aires, ciudad en la que estuvo siete años. Este paréntesis constituyó un momento bisagra en su literatura, en el que su escritura tomó un nuevo impulso. Desde que retornó a Alemania en 2002, los desplazamientos e intercambios entre ambos países han sido frecuentes y, sin duda, han singularizado su conciencia bilingüe. Pero otro rasgo que vale señalar es que todo sucede como si a medida que los movimientos se aceleran, promovidos por la distancia geográfica, la autora se inclina cada vez más hacia lo pequeño. Quiero decir, a mayor movimiento geográfico, mayor concentración estética.

Esta concentración estética adopta una forma particular que corresponde al género de la microficción, definido así por Andradi:

No son aforismos ni poemas ni chistes ni cuentos fallidos: el microrrelato es un género *per se*. Se denomina así porque es corto, preciso, sucinto, y al mismo tiempo profundo, pleno de significaciones. Una idea que engendra otras. Cada microcuento encierra una novela, un conjunto de novelas, un montón de historias. Son ficciones células madre, semillas. Miniaturas. (Andradi, 2014, p.202)²

1 Esther Andradi nació en Ataliva, provincia de Santa Fe, en 1956. Periodista, autora de una vasta obra que incluye novelas, cuentos, poemas, crónicas y microficciones; docente y traductora, muchas de sus obras se editaron en ediciones bilingües (castellano/alemán) y fueron traducidas a otras lenguas.

2 Ottmar Ette apunta un rasgo esencial al momento de trazar este género: “Un criterio para distinguir el microrrelato de otras mini o microexpresiones no literarias es su carácter narrativo” (Ette, 2009, p.110).

Esta “narradora transgénero”, como se la suele presentar, enlaza esta forma de contar con la poesía y, en el mismo movimiento, con su lengua: así, la distancia geográfica –vivir fuera de la Argentina– crearía una cercanía con su lengua, el estar más cerca de las cosas, o una inclinación hacia la esencia de las cosas. La propia Andradi ponía de relieve esta “esencia” cuando, en una entrevista, respondía la pregunta sobre qué significaba vivir en otra lengua. Vivir en otra lengua, para ella, es como estar en “una permanente ‘*Auseinandersetzung*’, como se dice en alemán: una *permanente confrontación* con ‘cómo digo esto’. Ya nada es inocente. Yo pienso que la literatura es justamente eso: evitar la ‘*Selbstverständlichkeit*’” (Haber, 2017, s/p; cursivas nuestras). Es decir, aquello que se considera evidente o natural, evitar el sobreentendido de la lengua. Y enseguida después, retomaba:

Una no traduce permanentemente, pero sí hay un *interés por la esencia de las cosas*, y no por el ruido del idioma”. Ella misma ha comentado que “esta forma sucinta de contar, [tenía] que ver con la vida en el exilio de [su] lengua, entonces el follaje, *la jungla de lo real*, como [decía] Saer, el relato de los contornos, se reduc[ía] a lo mínimo, en un afán por abrazar lo esencial, el mero mero concho de las cosas. (Andradi, 2014, p.204; cursivas en el original)³

Precisamente, el presente artículo se propone explorar las potencialidades narrativas de “lo esencial”, como se desprende de la cita anterior, o bien del “detalle”. Uno y otro, abocarse a lo esencial, concentrarse en el detalle, parecen proponer, en definitiva, un acercamiento distinto a la escritura.⁴

El detalle y la memoria del sabor

Vivir en otra lengua, tal el título de una antología que ella elaboró,⁵ es el

3 Escribe Saer: “La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo. Ser latinoamericano no nos pone al margen de esta verdad, ni nos exime de las responsabilidades que implica. Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono y esto es válido para todos los narradores, sea cual fuere su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real” (Saer, 2004, p.263). En Andradi, citar a Saer no es anodino. Recordemos que él escribió este ensayo sobre literatura latinoamericana y los peligros que la acechan, en la distancia de su vida en Francia. Y esto tiene su importancia en la medida en que Andradi también remarca el alejamiento como uno de los rasgos específicos de su escritura: no me refiero a hacer del exilio el motivo de su escritura, sino a pensar cómo esta circunstancia repercute en su trabajo de escritura, como ya mencionamos al comienzo al señalar la importancia de la distancia geográfica.

4 Algunas líneas del presente artículo forman parte de una investigación más extensa que se enriqueció durante mi estancia de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín, gracias a la beca otorgada por esa misma institución en septiembre de 2022. Debo agradecer especialmente a la bibliotecaria María Manrique Gil quien me ayudó en la búsqueda del libro *Come, éste es mi cuerpo* de Esther Andradi.

5 *Vivir en otra lengua. Literatura latinoamericana escrita en Europa*, 2010. Se trata de una selección de catorce autores y autoras que residen en distintas ciudades europeas (París, Londres, Lausana, Roma, Uppsala, Berlín), a excepción de España porque, “si bien es cierto que la lengua que se habla ahí tiene otros matices, se trata de un extrañamiento dentro del mismo idioma” (Andradi 2010, 8). Narrativas de Víctor Montoya (Bolivia), Omar Saavedra Santis (Chile), Helena Araújo y Luis Fayad (Colombia), Ramiro Oviedo

escenario de Andradi desde hace un largo tiempo. Sumergida en el alemán desde hace más de cuarenta años –como ha recordado en repetidas oportunidades, recién llegada a Alemania hizo distintos trabajos, entre ellos para la radio escribiendo textos en esa lengua–, toda su “cotidianeidad cívica”, por decirlo de algún modo, es en alemán. Sin embargo, al momento de escribir ficción y crónicas, prefiere hacerlo en castellano. Precisamente, en el prólogo a *Vivir en otra lengua*, ella reflexionó sobre la experiencia de algunos escritores con su propia lengua cuando se encuentran no forzosamente en el exilio, pero sí en un país que no es el de origen como fue el caso de Witold Gombrowicz y Juan José Saer, a quienes menciona en las páginas introductorias. Quisiera citar unas líneas que evocan esta experiencia con la propia lengua:

[los escritores de esta antología] permanecen en el país que los acogió y tienen en común la continuidad de la escritura en la lengua materna, ejercicio que suelen combinar en parte con la lengua aprendida. El idioma original se percibe entonces como aquellas casas edificadas en las riberas del río, construidas sobre pilotes, por cualquier cosa. Y aunque reciben el lujo de la ribera y gozan de su humedad, sus alimañas y sus beneficios, se defienden de la corriente, afirmadas en las preposiciones *entre y desde y hasta*, ahí donde estén. (Andradi, 2010, p.9; cursivas en el original)

La imagen es muy sugestiva al subrayar la resistencia del “idioma original” frente a “la corriente” del otro idioma, impidiendo que la lengua primera se pierda, se diluya. Es innegable que el idioma es permeable al contacto con otro idioma, pero aquí me interesa recalcar cómo para Esther Andradi, la escritura se convierte en una forma de permanencia –“el ancla”, escribe ella–, con la que los escritores “tejen el vínculo con el país lejano, una suerte de istmo en el mar de otro idioma” (2010, p.9). Vivir en otra lengua provoca la destrucción –Andradi utiliza el verbo “arrasar”– de “la jerga, el habla cotidiana, el sonido de lo insustancial, las interjecciones, y, en fin, todo aquello que es el sedimento de lo literario” (2010, p.9). Y, por eso mismo, aquellos escritores que se encuentran en esta circunstancia “cultivan la lengua original con la persistencia de la grama, que cuanto más se la arranca, con más fuerza crece” (p.9). A todas luces, la lengua, su lengua, se convierte en el lazo con el pasado que le permite elaborar la continuidad perdida, una continuidad que, en su caso, también se propuso recuperar a través de alimentos y alcoholes. Dicho esto, lo que deseamos insinuar es que una lengua, no es solo un idioma, una gramática con su sistema fonético y semántico, sino mucho más: una lengua es todo lo que ella lleva consigo, todo lo que ella arrastra, es decir un imaginario en el que, si nos detenemos específicamente en la lengua de Andradi, el gusto es un gran receptor de reminiscencias. Así, en esta escritora, el interés por la comida promueve micronarraciones que funcionan como residuos memoriales de la infancia.

(Ecuador), David Hernández (El Salvador), Ana Luisa Valdés y Leonardo Rossiello (Uruguay), Rosalba Campra y Luisa Futoransky (Argentina), Luis Pulido Rittner (Panamá), Teresa Ruiz Rosas (Perú), y ella misma.

Es llamativo que, si bien su cotidianeidad se desenvuelve en alemán, su mundo personal y hogareño no pueda sino desplegarse en castellano. *Come, este es mi cuerpo. 30 textos eucarísticos* –título hartamente expresivo–, escrito en los años ochenta en Lima, es un antecedente de la prosa breve en donde la autora rememora su infancia argentina a través de los sabores, proponiendo una “memoria del sabor” que se transmite principalmente con la comida como una suerte de pequeño fragmento cargado de reminiscencias y que ofrece así un abanico de sensaciones (el olor, el tacto, el gusto y la vista). Sabores y aromas elaboran este relato de la intimidad, pero el tiempo, a su vez, también lo atraviesa. Es posible, por lo tanto, leer este libro como una suerte de autobiografía donde priman los sentidos en su relación con el mundo y el tiempo. En este sentido, *Come, éste es mi cuerpo* se convierte en una estética, en una “historia de lo privado” que descansa en aquella relación antes mencionada. En la introducción escribe:

No sé si es posible hacer una historia de lo privado al margen de las comidas. No sé si hay algo más que eso, algo que no ocurra entre desayunos y almuerzos, entre sopas y tallarines, aún en los tiempos de hambre en que se vive. Hilachas y manjares, o manjares de hilachas, la cocina está plena de sugerencias, de encuentros y atolladeros, de quehaceres y milagros. De placeres. (Andradi, 1997, p.9)⁶

No se trata, sin embargo, de rememorar los sabores de la infancia solo a través de la comida, sino también de la mujer y de su rol: es ella quien asegura la sobrevivencia mediante la sabiduría de la cocina. Subrayemos que son “30 textos eucarísticos”, como indica el subtítulo del libro, y recordemos que, si en la tradición católica la eucaristía refiere a la transustancia del vino y el pan en la sangre y el cuerpo de Cristo, en esta ficción la transustanciación deviene transmisión y transformación de los ingredientes gracias a la labor de la madre, un trabajo que debe también entenderse en el sentido poético. Así, el microrrelato “POETA”:

Hace ya varios años, leí un extenso poema del izquierdista argentino Armando Tejada Gómez, dedicado a las comidas. Allí hablaba de los obreros que transformaban la materia prima, de los campesinos que cultivaban frutas y hortalizas, de los proveedores que distribuían los productos, de los molineros que mutaban el trigo, de los panaderos que ídem con la harina y etcétera.

Me dio rabia. Sólo en un rinconcito hablaba de su mamá. (Andradi, 1997, p.12)

6 Y continúa: “¿Se debate acaso algo más qué comer en el mundo de hoy? ¿Algo más que cómo comer, dónde, con quién...?”

Mal que me pese, esto no es un recetario. Nunca pude siquiera acercarme a esta sabiduría. Al escribir sobre qué pasa entre comida y bebida, sólo quise hacer un homenaje a mi cuerpo y a mi estómago, a las horas de gula y jaqueca que él me supo conseguir, al amparo de quienes me amaban, o en la soledad más absoluta.

Y también, claro está, un homenaje a las cocineras del mundo, ubicadas en el traspatio, al pie del vertedero, o detrás de la puerta de servicio, y donde, sin duda, desarrollan uno de los misterios fundamentales de esta vida.

Y un homenaje a mamá, que gracias a su inagotable nutrición –indigestiones incluidas–, nací y sobreviví”

(Andradi, 1997, p.9).

La madre, en este caso como progenitora, creadora y compositora en el sentido del hacer poético, es la mano “huesuda y blanca” que cocina y que escribe, la que transforma y transmite, como en la eucaristía:

“MANTEQUILLA”

No sé si para bien o para mal, mamá es para mí una bola de mantequilla. Vivía en el campo cuando niña, y entre los recuerdos intactos permanece el horno del pan –émulo esquimal del patio trasero– los caramelos de leche que fabricaba una cooperativa cercana –excelentes– y la mantequilla que hacía mamá. Batía y batía en una gran olla de la cual no permanece en mi nostalgia ni textura ni color: sólo su mano huesuda y blanca, la cuchara de madera y una inmensa bola de manteca. O mantequilla, como se dice en español.

Viajé, comí, probé del mundo muchas pobreza y lujurias, pero ninguna como aquella mantequilla. Mismo golondrinas de Bécquer, ¿no? (Andradi, 1997, p.13)

Es clave subrayar no solo la potencia y el valor estético que Andradi confiere a la comida: como la lengua, ella logra transmitir un recuerdo y, por lo tanto, traer al presente una historia pasada. Estos relatos retrospectivos se presentan, o así podríamos leerlos, como los hilos de un relato mayor, un “relato de filiación” que recuerda, ciertamente, los “*récits de filiation*” que el crítico francés Dominique Viart proponía para pensar un fenómeno acaecido a fines de los años ochenta, pero sobre todo en la década de 1990.⁷ El relato de filiación de Andradi, elaborado a partir del recuerdo de los sabores de su infancia, comparte con el de Viart el impulso de la búsqueda, no de los orígenes (los padres silenciados y ausentes) sino del tiempo pasado. *Come, éste es mi cuerpo* comparte también con aquellos relatos y, a través de la búsqueda mencionada, la necesidad de establecer una continuidad perdida. A decir verdad, el espacio de la cocina, los recetarios, el momento de la mesa, e incluso el de la sobremesa, están íntimamente atados a los primeros recuerdos, al punto tal que son pocos los relatos de infancia que escapan a la cocina materna, o que no se detienen en la de las abuelas.⁸

En lo que concierne la literatura latinoamericana, años después de publicar este libro, Andradi volvió a homenajear la cocina, aquel “laboratorio inaugural que visualizamos en la infancia, la fábrica originaria, el primer proceso de transformación que percibimos del mundo” (Andradi, 2008, p.7), con una amplia convocatoria que dio lugar a *Comer con la mirada*,

7 Desde otra tradición literaria, la francesa, el crítico proponía esta forma literaria para explicar el enigma de una emergencia, el de la sustitución de la autoficción y de la autobiografía por el relato sobre la ascendencia del sujeto. De este modo, Viart observaba cómo los escritores reemplazaban la investigación de su *interioridad* por la de su *anterioridad* familiar (2009, p.96). Ante la explosión de “relatos de filiación”, acompañada por el debilitamiento de los grandes relatos que antes permitían instaurar un lazo con el pasado y situarse uno mismo en una historia, el crítico constataba el despertar para el sujeto de una gran incertidumbre respecto a su origen: en una “época sin herederos”, el “relato de filiación” sería la respuesta literaria que nuestro tiempo ofrecía al sujeto confundido, perdido. En otras palabras, estos relatos parecían haber firmado su compromiso en la reanudación de aquellos hilos distendidos de la comunidad (p.112).

8 Ante la lectura de *Come, éste es mi cuerpo*, el lector atento recordará el bello libro *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz en el que la comida se encuentra claramente vinculada con la lengua. Y en esta senda, sin duda el órgano de la boca como metonimia de la memoria cobra inusitada relevancia.

una antología de historias que celebran la comida. Sin embargo, y de modo específico con *Come, éste es mi cuerpo*, Andradi no se introdujo en la larga tradición de escritoras que le dieron importancia a la cocina. Ella misma lo reconoció al apuntar que su deseo era otro pues ese libro, sobre todo, “[tenía] que ver con la ausencia, con la urgencia de articular una memoria que [la] ancl[ara] en el origen. O aún más: que [la hiciera] merecedora de [su] origen y a partir de ahí hilvanar las historias” (Canepa, 2005, p.207).⁹ Lo cierto es que la escena de la cocina, y todo lo que en ella se despliega, no solo es un homenaje a la madre –como la propia autora reconoce en la introducción–, sino que sirve de emblema a su escritura ya que allí se pone de manifiesto la inclinación por el detalle –o el ingrediente– en el intento por recuperar un pasado y una continuidad inevitablemente perdida. Y en esa tarea de restitución, a través de breves narraciones, hilos de una filiación, Andradi va combinando el arte de lo culinario con el arte de su escritura. Si avanzamos en esta interpretación proponemos entonces que, en este gran relato de filiación, su especialidad culinaria es el fragmento que, como la minestrone, se sirve “burbujeante de albahaca, fragante de parmesano [y] envuel[ve] en su aroma” al lector (Andradi, 1997, pp.41-42).

Otra de las cuestiones que llaman la atención de este libro –y no es un elemento menor– son los verbos que acompañan las descripciones. Algunas veces se *engulle* y se *deglute* y se beben alcoholes diversos hasta el hartazgo: por ejemplo, las tunas que *devoraba* en su infancia y durante las horas de la siesta, y que, años más tarde, le ofrecía a un amigo, frescas y conservadas en la heladera solo para que las probara (p.47). Sin embargo, otras veces la exquisitez y la delicadeza de un aroma, como el de la cocina provenzal, no son un obstáculo para “*atacar* las berenjenas y la poderosa carne con inusitada pasión” (p.38). Dicho esto, lo que impera en todos los relatos y las comidas, en su preparación y degustación, es el erotismo. Y en este punto, el ritmo de la narración, como si fuera una cocción lenta y paciente, cambia sustancialmente. El universo culinario deja a un lado los verbos antes subrayados para adentrarse en un *sorber* y *probar*:

Amaba el aroma de los ajos en sus manos y a través suyo comencé a reivindicar lentamente ese olor que desde mi infancia se me antojaba vergonzoso. Olía permanentemente a ajos. Nadie lo igualaba en esa tarea de mezclar los ingredientes más insólitos. La cocina era para él la forma suprema del erotismo. Y así comíamos”. (Andradi, 1997, p.24)

O bien la sugestiva ceremonia para comer una alcachofa:

¿Hay algo más parecido a un clítoris que una alcachofa? El proceso [de comer una alcachofa] es lento, progresivo, y ahí radica su seducción. Degustar

⁹ Merece la pena citar *in extenso* las palabras de Andradi: “Si algo me alivia un poco es que la primera edición de este libro se dio mucho antes de que el mercado descubriera esta veta [el rol de la cocina en una larga tradición de escritoras] y entonces ya no hubo en la segunda mitad de los noventa casi ninguna ‘buena’ novela de mujer latinoamericana sin su correspondiente recetario erótico, una banalización y saturación hasta el hartazgo...” (Canepa, 2005, p.207).

con paciencia, hoja por hoja, humedecidas en su salsa de ajos y aceite de oliva, entre la suavidad y la contundencia. Abrir y desenvolver, sorber poco a poco y sin desmedidas efusiones, desde las hojas más grandes hasta las más tiernas. Y en el fondo está lo mejor: el placer concentrado, frenético, deglutidor y deglutiente, irresistiblemente sabroso. [...]. Sólo los conocedores no se atoran; sólo los que se han equivocado muchas veces están a punto de disfrutarlo, de conmovirse hasta el último diente evitando los dardos. (Andradi, 1997, p.50)

Estas ricas y minuciosas descripciones dejan entrever un rasgo mayor que caracteriza el arte de Andradi: ella es adepta, tanto en la cocina como en su escritura, a la paciencia y la minuciosidad, características que, a su vez, sugieren un *arte del tiempo*. Quizás por eso mismo la escritora pondera lo *percedero*, como escribía en las líneas finales de su libro *Sobre vivientes* (2003) al recordar la lectura de un artículo que estaría en el origen de su libro: “En mi corazón fue cobrando importancia lo *percedero*, todo aquello que se hace de día y se borra por la noche, lo que se produce y lo que se consume, la invisibilidad de las acciones que generan un producto cotidiano y está destinado a morir” (Andradi, 2003, p.128; cursivas en el original).¹⁰ La comida “viaja mal”, sentenciaba Andradi al detallar qué llevar en una maleta cuando uno viaja, porque se modifica como también lo hacen las personas y las palabras (Andradi, 2013, p.57). Lo *percedero*, lo que se transforma, lo invisible que se recupera, son distintas maneras de referir esa forma pequeña que es el fragmento.

Algunos años más tarde de *Come, éste es mi cuerpo*, volvía a celebrar los ingredientes en algunos microrrelatos de *Microcósmicas*, y que podríamos definir como un “libro fractal” ya que Andradi encuentra en esta figura una metáfora del microrrelato: el fractal es lo pequeño que concentra las mismas propiedades que el todo, como “las hojas que presentan una morfología similar a la pequeña rama de la que forman parte, que a su vez es similar a la forma del árbol, y sin embargo cualitativamente no es lo mismo una hoja, que una rama o un árbol” (Andradi, 2014, p.203). Ella escribe fractales, es decir, “literatura fraccionaria, embrionaria, fragmentaria, prima hermana de la poesía por su origen, producción, circulación y acaso destino” (p.204). Fractal es, por ejemplo, el siguiente microrrelato sobre una hierba que se utiliza como condimento y cuya forma, como otros fractales del libro,¹¹ se

10 El artículo al que hace referencia versa sobre un descubrimiento arqueológico que evidenciaba que, quince mil años antes de lo que se creía, el tejido ya formaba parte de la vida cotidiana del hombre. Un “descubrimiento revolucionario”, no solo porque cambiaba “la imagen del macho envuelto en pieles por otro que lleva un pullover tejido por su amada, sino también por la mirada de la ciencia que dejaba de poner sus ojos en los grandes sucesos y se fijaba en lo pequeño para encontrar a partir de lo ‘descartable’ la existencia de algo que siempre había estado, solo que nadie antes se había ocupado de ello” (Andradi, 2003, p.128).

11 Por ejemplo, el siguiente microrrelato titulado “Lo más profundo es la piel”: Estaba escrito en mi piel que un día iban a descubrirme. Pero ellos, incapaces de leer los mapas, tardaron años en darse cuenta de que lo comestible de mí no eran las flores, ni las hojas, ni el tallo, sino mi raíz, el tubérculo. Pero igual: era Europa, y yo había dado la vuelta al mundo.

asemeja a una adivinanza o a un acertijo –recordemos, además, que en su origen las adivinanzas eran formas poéticas–:

“Metamorfosis”
 Ahora soy una hierba doméstica.
 Pero supe ser salvaje.
 Orgías fueron aquellas: no te puedo explicar la de bichos que entonces se balancearon entre mis lianas.
 Nada que ver con el perejil en que me he convertido.
 (Andradi, 2019, p.14)

Como se observa, “Metamorfosis” juega con el doble sentido del término “perejil”, según sea un sustantivo o un adjetivo. Y quisiera también citar “Axioma doméstico”, primer microrrelato de *Microcósmicas*:

Correr es como barrer
 Barrer es limpiar
 Limpiar es como escribir
 Escribir es meterse
 con el caos.
 (Andradi, 2019, p.2)

Es decir, con el caos del mundo. Porque precisamente los microrrelatos de *Microcósmicas*, en su conjunto, remiten a todas las sustancias, tiempos, espacios, recuerdos, sentimientos que forman parte de ese caos que no tiene un rasgo esencial a partir del que definirlo, pues el caos es por antonomasia lo indefinido, es uno y todo al mismo tiempo: rapidez y lentitud, principio y fin, lo uno y lo otro.¹² En una palabra, movimiento. Un movimiento que también es cambio, como leemos en “Agua va”:

En el mar del vientre, todos somos viajeros y migrantes. Del útero al mundo, del mundo a la tierra, vamos pasando las estaciones de elemento en elemento. Del agua al aire, del aire al fuego, de ahí a la tierra y viceversa. Así infinitamente. Desterrados, desuterados, con la nostalgia de un mar que nos contuvo en la cuna, vamos por el mundo añorando raíces. Pero el agua no tiene donde aferrarse: hay que dejarse llevar con su devaneo. “Agua va” (Andradi, 2019, p.66)

Este microrrelato en particular posee un enorme poder de evocación de

Reyes y ejércitos se rindieron a mis pies, literalmente, porque solo accedían a mí de rodillas sobre los campos.

Los indios conocían todos mis parientes, varios centenares y de todos los colores y gustos, porque en casa siempre fuimos promiscuos, gracias a dios. Ahora la tecnología me quiere reducir a un par de primos, de piel amarillenta y despintada, sosos, en una norma de laboratorio. Pero yo, que estuve en todas acá abajo, sueño con conocer el universo y no les voy a dar el gusto.

No soy ninguna papa frita. (Andradi, 2019, p.8)

¹² Este rasgo está reforzado por los subtítulos que organizan el libro, los que, en algunos casos, refieren a términos musicales que indican el *tempo*: “Allegro, ma non troppo”, “Andante furioso”, “Rallentando”, “Vivace”, “Fine”.

la literatura de Andradi. En él, la imagen del agua en perpetuo movimiento y cambio, por un lado, y también como un elemento que no puede aferrarse o arraigarse, por el otro, tiene resonancias con gran parte de las ficciones de la autora. Desde esta perspectiva, mencionemos a Ottmar Ette quien, en el epílogo del libro, aseguraba que la literatura de Andradi es una “literatura sin residencia fija” (Ette, 2012), que vincula el movimiento con el lugar y la lengua. Esto es, una literatura que “despliega planisferios”, “en los que el mar Mediterráneo sobre el escritorio berlinés de repente se abre en Argentina” (Ette, 2019, p.122).¹³ Sin embargo, hay más. Porque en su literatura no hay movimiento sin ponderación del fractal que es, en términos literarios, la forma breve, pero también el objeto y el detalle en los que la autora ve una forma más potente y expresiva de la vida cotidiana. En concreto, su literatura estalla en una profusión de detalles, fragmentos e instantes.

Leer de otra manera

Al observar *Microcósmicas*, y partir de la imagen ofrecida por la profusión del detalle en toda la literatura de Andradi, una pregunta a la que deseo regresar concierne a la forma visual de su literatura, una forma que recuerda la del atlas, tal como explicaba Georges Didi-Huberman (2011). Realizado con cuadros y paneles en los que hay imágenes, y de manera paradójica tal vez, el atlas no tiene una forma definitiva, sino que reenvía a nuevas zonas por explorar. En sentido estricto, uno no “lee” un atlas, afirmaba Didi-Huberman, sino que lo recorre de manera errática, y esto es justamente lo que hace el lector de *Microcósmicas*. Me interesa en especial el carácter múltiple, diverso, híbrido de todo montaje, señalado por el historiador del arte y que el atlas introduce en contra de toda pureza estética (Didi-Huberman, 2011, p.13). Al explotar los marcos y romper con las certezas, tanto de la ciencia como del arte, el atlas inventa “zonas intersticiales de exploración”, ignorando “los axiomas definitivos”. El atlas, por lo tanto, da cuenta de una teoría del conocimiento, así como de una estética: el punto clave, el montaje; su motor, la imaginación (p.13). Y el primero, el montaje, resulta clave porque nos permite “descubrir [...] los vínculos que una observación directa es incapaz de discernir”. En este tejido incesante y múltiple de conexiones –o “pensamiento de relaciones”, como escribe el ensayista–, que ofrece esta forma de conocimiento, la imaginación lo es todo porque ella revela otro tipo de lectura, “connotativa e imaginativa en búsqueda de montajes” (p.15).

13 La “literatura sin residencia fija”, sin diluirse en el concepto de “literatura mundial” tal como Goethe la entendió, es consciente del espacio cultural que ocupa, pero va más allá del concepto nacional y territorial. La literatura sin residencia fija, por lo tanto, se mueve en un “entre dos”, entre la consciencia de su herencia y la apertura hacia otros espacios. (Ette, 2012, pp.15-34). En el epílogo de *Microcósmicas*, el crítico regresa a su teoría: “[las literaturas del mundo] ya no se reducen a un lugar y a una lógica, sino que escriben desde muchas lógicas y diferentes lugares. Estas literaturas del mundo están abiertas a todas las geografías. Porque ellas trazan otras cartografías diferentes a aquella que una vez Europa arrojó como una red sobre el mundo” (Ette, 2019, p.121).

Lejos del modelo de lectura lingüístico y retórico, el atlas permite leer *de otra manera*, conectando las cosas del mundo según sus vínculos íntimos y secretos. Este “conocimiento a través de la imaginación” (p.16) que encontramos por medio de la máquina atlas, es lo que hallamos en las microcósmicas de Andradi que podrían, cada una de ellas, dispersarse por fuera del libro y disponerse como paneles –junto con los dibujos que forman parte del libro– y, como en un juego de niños e impulsados por la imaginación, comenzar a buscar y trazar vínculos entre cada fractal. Es lo que, quizás, la propia Andradi sugería al remarcar la importancia que cobraba en su literatura lo precedero, lo invisible, lo efímero destinado al olvido.

Por cierto, eso que siempre había estado, tal como escribe, y que solo una mirada atenta puede percibir y recuperar mediante el relato, recuerda las narraciones de W.G. Sebald. Andradi es una sebaldiana, por el modo en que concibe la memoria, en la manera en que los objetos la atesoran, a pesar de estar oxidados por el tiempo. Como en Sebald, la mirada sobre el pasado no fija, no inmoviliza, al contrario, se confunde con lo que fue, y esto gracias al caminar metódico, como citamos al comienzo (Andradi, 2013, p.56), en el transcurso del cual, de pronto, la mirada se posa en un objeto pequeño. Privilegiar el andar, o bien detenerse y observar cómo el tiempo ha erosionado las cosas y los lugares, significa enaltecer lo precedero en búsqueda de una literatura del detalle cuya lectura, ciertamente, está librada a la *imaginación*.

Referencias bibliográficas

- Andradi, E. (1997). *Come, éste es mi cuerpo*. Último Reino.
- Andradi, E. (comp.), (2008). *Comer con la mirada*. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Andradi, E. (2003). *Sobre Vivientes. Miniaturas*. teamart Verlag.
- Andradi, E. (diciembre 2007). “Tras las huellas de Sebald en los Alpes alemanes”. *Letras libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/tras-las-huellas-de-sebald-en-los-alpes-alemanes/>
- Andradi, E. (comp.), (2010). *Vivir en otra lengua. Literatura latinoamericana escrita en Europa*. Alcalá Grupo Editorial.
- Andradi, E. (2013). “La palabra viajada”. *Humboldt*, N° 159, pp.56-58.
- Andradi, E. (2014). “Lo pequeño es grandioso. Breve acercamiento personal al cuarto género narrativo”. *Confluencia*, Nro. 2, pp. 202-206.
- Andradi, E. (2019). *Microcósmicas. Mikrokosmen*. KLAK Verlag.
- Canepa, G. (2005). “Esther Andradi y la literatura transgenérica, una entrevista”. *Confluencia*, Vol. 20, Nro. 2, pp.203-211.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. Les Éditions de Minuit.
- Ette, O. (2009). “Perspectivas de la nanofilología”. *Iberoamericana*, IX, 36, pp. 109-126.
- Ette, O. (2012). “MOBILE MAPPINGS y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo”. En Ortega, J. (ed.). *Nuevos hispanismos: Para una crítica del lenguaje dominante*

- te. Iberoamericana-Vervuert, pp. 15-34.
- Ette, O. (2019). "A propósito de *Microcósmicas* de Esther Andradi". En Andradi, E. *Microcósmicas. Mikrokosmen*. KLAKE Verlag, pp.119-123.
- Haber, L. (abril de 2017). "Una permanente confrontación. Entrevista a Esther Andradi". *Goethe-Institut*. <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/mag/20964571.html>
- Saer, J. J. (2004). "La selva espesa de lo real". *El concepto de ficción*. Seix Barral, pp. 259-263.
- Viart, D. (2009). "Le silence des pères au principe du récit de filiation". *Études françaises*, 45(3), pp.95-112.

La vuelta al mundo propuesta por el tándem María Negroni/Fidel Sclavo

María José Punte

El fotograma es como una ruina: un resto del pasado que insiste en el presente y que manifiesta su resistencia a desaparecer tanto como su imposibilidad de permanecer.

David Oubiña, *Una juguetería filosófica*

Tomo como punto de partida, una vez más, esta idea del crítico David Oubiña con la que concluye su libro *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital* (2009). Y no va a ser la primera y única recurrencia en este trabajo, así como tampoco lo es en las diversas entradas que fui haciendo a la obra de la poeta María Negroni.¹⁴ Vuelvo a la idea de Oubiña porque, en cierto modo, allí se encuentran algunos de los elementos que atraviesan el texto suscitado –nuevamente– por la feliz conjunción del diálogo entre la escritora María Negroni (Rosario, Argentina, 1951) y el artista plástico Fidel Sclavo (Tacuarembó, Uruguay, 1960). Esta conversación ya había dado como resultado un libro anterior, *Cartas extraordinarias* (2013). El término “feliz” es el que usaba la autora en el prólogo del libro para referirse al “encuentro” que se traduce en un volumen inspirado y sorprendente, al que pasa a describir como “Una caja de asombros compartidos, entusiasmos súbitos, deslumbramientos marcados por la admiración recíproca” (2013, p.9). Lo que comparten ambos artistas es, de más está decirlo, una poética.

En *Cartas extraordinarias*, Negroni hacía un uso espurio del género epistolar: recreaba, mediante cartas apócrifas, las voces de toda una serie de autoras y autores de textos que forman parte de lo que podríamos definir como una “biblioteca infante”, una que nos acompaña durante la niñez y que organiza un imaginario al que se suele minimizar. Los textos a los que vuelve Negroni eran en su mayor parte novelas y habían sido publicados por la colección Robin Hood de literatura infantil-juvenil, aquellas que varias generaciones aún recuerdan por sus llamativas tapas de intenso color amarillo.¹⁵ Transitaban por la galería negroniana Julio Verne, Emilio Salga-

14 Las ideas sobre cine de David Oubiña me sirvieron para pensar el libro *Elegía Joseph Cornell* (2013). Aquí, se veía con mayor claridad la referencia al fotograma en el principio constructor del texto, que utilizaba un fragmento de una de las breves películas hechas por el artista neoyorquino haciendo uso del principio del montaje a partir de lo heteróclito. La reflexión de Oubiña sobre el cine servía para vincular el texto de Negroni con la noción temporal de anacronismo (idea que ha sido impulsada, por otro lado, a partir de la teorización del historiador del arte Georges Didi-Huberman), y con ciertos aspectos del arte cinematográfico que no dejan de remitir a lo arcaico y a lo espectral, vale decir, a la vida oculta de lo real. Véase Punte (2018).

15 La Colección Robin Hood fue una de las colecciones de libros de literatura infantil y juvenil más importantes que tuvo la Argentina. Esta selección de novelas fue creada en

ri, Hans Christian Andersen, Luisa May Alcott, Lewis Carroll, Emily Brontë, Mary Shelley y varios más (en total veintidós). Fidel Sclavo, por su parte, acompañaba estas cartas con ilustraciones hechas a partir de la técnica del collage intervenido. Sus dibujos evocaban a la infancia, no sólo por el tipo de trazado (el garabato, la línea errática, el diseño incompleto) mediante el que generaba un efecto de profundidad en torno a las imágenes escogidas para el collage (figuritas, fotos, estampillas, etc.), sino también porque emulaban la hoja Canson.¹⁶ Nuevamente, Negroni y Sclavo vuelven a reunirse en un libro hecho a cuatro manos, *Las afueras del mundo* (2022), esta vez para ofrecer un volumen más cercano a una producción artística, de edición limitada (sacaron doscientos ejemplares), un libro-álbum –tal vez–, o libro-poema.¹⁷ Reaparecen algunos temas obsesivos de Negroni: la infancia, el lenguaje poético, el cine, el viaje, la nostalgia.

¿Qué elementos cambiaron de uno a otro libro? ¿En qué dirección se dirime el viaje que hacen la escritora y el pintor en este libro-ocasión? Si en *Cartas extraordinarias*, la pasión narrativa se (des)organizaba mediante el recurso de la colección, en *Las afueras del mundo* parece prevalecer otro tipo de dispositivo formal. En el volumen anterior, la colección respondía a un afán que se fundaba en las dinámicas de yuxtaposición, heterogeneidad, arbitrariedad (Punte, 2017, p.286). Se trataba de una antología personal de la infancia de carácter arbitrario, caprichoso, pero –a la vez–, representativo de ciertos imaginarios de infancia (p.291). El dúo Negroni/Sclavo delineaba allí una posible topografía psíquica fundada en los recuerdos y experiencias de la niñez. En ambos libros sigue estando presente el montaje, pero se perciben ciertas diferencias.

En *Cartas extraordinarias* resulta más evidente la impronta de la infancia, no solamente por la temática elegida (la de obras literarias a las que se asumían como provenientes del campo de la producción infantil-juvenil), sino también por las formas mediante las que Fidel Sclavo ilustra los textos de Negroni que evocan los dibujos hechos por niños y niñas: el garabato, el trazo errático, los espacios vacíos, la página “desaprovechada”, las tachaduras, el pegado de figuritas. Una dinámica se repite en las imágenes: la figura de autor o autora invocada mediante una foto o un grabado (o, en algunos

el año 1941 por Modesto Errera, para la editorial Acme Agency de Buenos Aires. Publicó durante un lapso de cincuenta años al menos doscientos veintisiete títulos. El primero en aparecer fue *Mujercitas* de Louisa May Alcott (Acciarressi, 2014).

¹⁶ Para un análisis de este libro véase mi texto “Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negroni” (Punte, 2017).

¹⁷ No es el único artista plástico con el que Negroni ha trabajado en colaboración. Junto con Jorge Macchi y con el músico Edgardo Rudnitzky habían producido un hecho artístico, una experiencia duchampiana que dio como resultado un libro-objeto, instalación sonora, libro textual, guía turística apócrifa. Se llamaba *Buenos Aires Tour* (2004). Además, en el año 2019 María Negroni y la artista mendocina Nora Correas expusieron en el marco de la Bienal Sur organizada por la Universidad de Tres de Febrero (UNTREF), bajo el título *Pequeños reinos*, una serie de cajas de esta artista en las que montaba una escena en miniatura, en diálogo con un poema escrito por Negroni para cada caja. El catálogo fue publicado como libro.

casos, la de alguno de sus personajes) es intervenida mediante un trazo en lápiz que la prolonga y genera, de ese modo, el efecto del fuera de campo. En parte, da la impresión de que esa figura se diluye en la página; se desrealiza. Pero, también, se sugiere la existencia de un mundo extendido, de una cartografía psíquica compleja para esos personajes, bordeada de espacios que invitan a la aventura y a la deriva. Aparecen algunos de sus supuestos atributos (Jack London y el lobo, Melville y la ballena, Johanna Spyri y el prado con flores); mayormente lo que se dibuja es el brazo en posición de escribir. Estas líneas que auratan las efigies de las/os escritoras/es están ahí para adjuntar comentarios al margen, muchas veces sarcásticos, otras veces ingenuos (Punte, 2017, p.300). La simpleza y el minimalismo de estos trazados arrancan al lector/espectador de la comodidad de lo lleno.

Por su parte, *Las afueras del mundo* nos lleva de paseo literal a esos espacios de la aventura, como si ahora tuviéramos la posibilidad de recorrer los territorios de las fantasías alimentadas por los textos de infancia, entre ellos, el desierto, la selva, los grandes ríos, las planicies infinitas, las ciudades lejanas, los caminos. Por otro lado, como se verá en el siguiente análisis, el montaje sugerido en este libro adquiere el formato del álbum familiar de fotos. La estética sigue siendo *vintage*, pero ahora se ubica netamente en el siglo XX. Ya están presentes las tecnologías de la fotografía y el cine como parte de los objetos de consumo de una ciudadanía que se desea cosmopolita. Y, sin embargo, los textos de Negroni producen un efecto que cambia el ángulo de visión propuesto por el libro anterior. Ahora son estas breves anotaciones poético-narrativas las que parecen abrir el tejido hacia los hiatos del sentido y los silencios elocuentes.

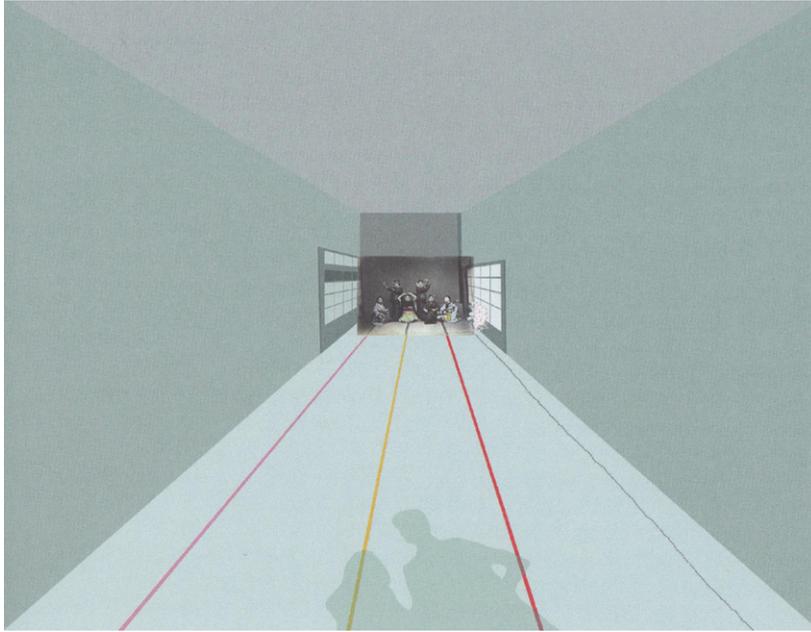
Un paseo de ida y el después

Las obras plásticas de Sclavo, treinta y cuatro en total, ocupan el lado derecho (o la página impar). Continúan con la propuesta del libro anterior: una imagen previa se coloca en el centro del espacio de la página y es tomada como excusa para un trabajo de expansión o de digresión en torno al fragmento escrito. Para este libro, las imágenes elegidas parecen ser postales antiguas. Se encuentran miniaturizadas hasta el punto de que no siempre resulta fácil distinguir la escena que muestran: hay que mirarlas con lupa. La mayoría están coloreadas artificialmente, como las fotos de principios del siglo XX; un par mantienen el blanco y negro, o han ido variando hacia colores neutros (ocre, azulado), lo que les confiere una pátina claramente *vintage*. Estas postales, por supuesto, se remiten a escenas de viaje. Algunas son exóticas (reconocemos Egipto, con pirámides y palmeras; otras provienen de Asia, con volcanes de fondo). La mayor parte muestran paisajes campestres, con o sin edificaciones.



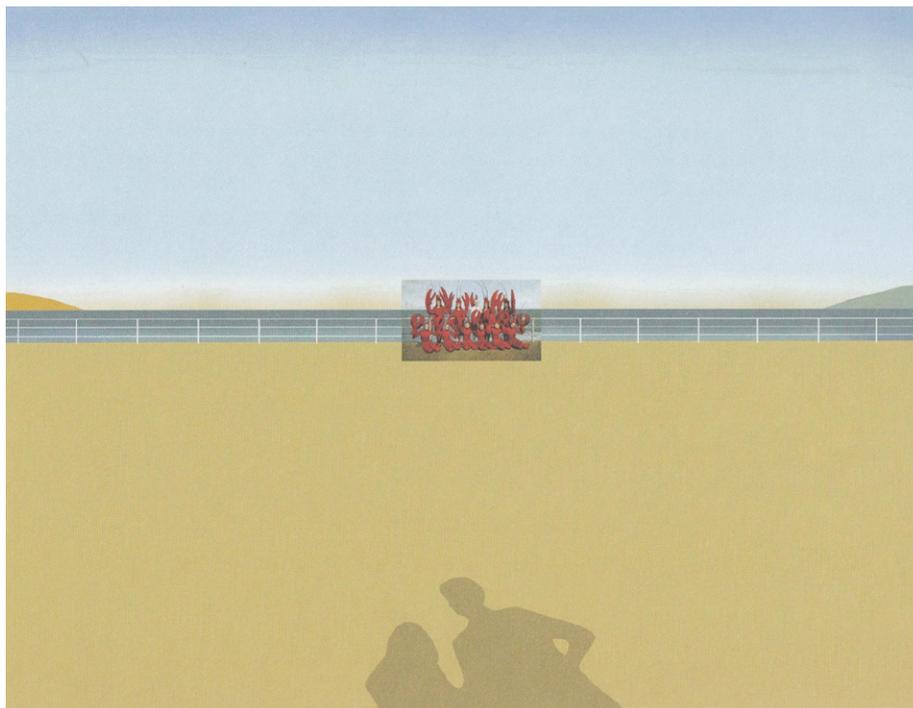
Sólo un par han sido tomadas en la ciudad (una calle con nieve, un parque de diversiones, rascacielos de los años veinte o treinta). Algunas están centradas en un grupo de personas (una orquesta japonesa; dos hombres que cargan a una mujer en una litera, también japoneses; algunas muestran grupos de bañistas junto al mar; la más bizarra es una foto grupal de unas mujeres vestidas como langostas). Un par tienen embarcaciones. Hay tres postales que dan protagonismo al auto; otras muestran caminos que parecen conducir a la nada. En la foto de la tapa, en blanco y negro, se ve una calle rodeada de árboles pelados (parece ser invierno) y, a un costado, posa una figura vestida de negro con un bebé en un cochecito. Las postales están, como se dijo, centradas. Configuran el *omphalon* de un paisaje que se expande a partir de ellas: el dibujo que rodea cada postal alarga las líneas del terreno; completa la figura en caso de que haya sido cortada por el encuadre; multiplica los elementos presentes. Los ambientes recreados por Sclavo, no obstante, son minimalistas. Se parecen a las escenas metafísicas de Giorgio De Chirico.¹⁸ Y en esa inmensidad, los personajes que circulan son figuras mínimas, casi indiscernibles, como pequeñas manchitas.

18 Por ejemplo, el cuadro de título *Plaza* (Piazza) de 1913 que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Allí se ve la plaza en cuestión que es un centro semivacío entre dos construcciones de dimensiones monumentales a izquierda y derecha, la primera iluminada, la segunda en sombra, porque la luz viene desde el costado derecho. En la plaza se ve un monumento figurativo de algún héroe que proyecta su sombra sobre la plaza; y hay dos personas que resultan minúsculas al lado del monumento. Al fondo, se observan una columna de color rojo (una chimenea, tal vez) –también de tamaño considerable–, una serie de colinas que se expanden como una forma horizontal, unas casas a la izquierda de la columna, y un tren que se acerca entrando desde la derecha. Todo simétrico y hierático, como suele ser en la obra de este pintor. Del mismo año y con una estructura semejante es la obra que se llama *Plaza de Italia*, que en lugar de un monumento con forma humana tiene una escultura de un león yacente y en lugar de una columna como punto de fuga de la perspectiva, exhibe un pabellón con columnas y banderines.



En cuanto a los textos de Negroni, que se encuentran a la izquierda (en la página par), consisten en un párrafo conciso que lleva un título. Estos títulos hacen referencia a películas, a personajes mitológicos, a novelas, a lugares, o son frases que sintetizan la reflexión suscitada por el dibujo. Vemos mencionadas las películas *La Jeteé* (Chris Marker, 1962), *A River Runs Through It* (Robert Redford, 1992), *El cartero llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981) que, por otro lado, está basada en la novela de James M. Cain. En cuanto a “Fargo”, no sabemos si se refiere al lugar o a la película de los hermanos Coen (de 1996). De “Haworth” sabemos que es el lugar en donde escribieron las hermanas Brontë. También hay menciones a novelas como *El limonero real* (1974) de Juan José Saer y *Del asesinato como una de las bellas artes* (1827) de Thomas De Quincey. Esa es la razón por la que los temas de los fragmentos varían, ya que dependen de la imagen y parecen estar en diálogo con ella, aunque también es posible reconocer algunos de los tópicos obsesivos de la autora.

En parte, el mecanismo funciona como si la voz narradora de esos fragmentos estuviera mirando cuadros en una galería de arte; como si se detuviera ante cada una de estas imágenes y dejara vagar sus pensamientos. De hecho, en dos de ellos se proyecta la sombra de una pareja espectadora (“Mousiké”, “Nueva refutación de Ulises”).



También se puede decir que las imágenes, de color sobre el fondo blanco de la página, funcionan como ventanas hacia estos paisajes metafísicos. Desfilan, ante esta mirada ociosa, la vida, la muerte, el amor, la melancolía, la nostalgia, la curiosidad, la aseveración terca, el deseo. El programa del texto ya aparece expuesto en el primero de los fragmentos, “Grafías”, cuando afirma: “La palabra tiene una forma ovalada y un desierto en el centro que reflexiona sobre el instante. Desaparecer: esa es la idea” (Negroni, 2022, s/p). La palabra como mandala, una escisión que abre y permite auscultar lo real, es decir, aquello cuya característica primordial es que no se muestra. Y vemos a esta subjetividad que se construye como mirada que mira a través de una mirilla. Posiciona, por lo tanto, a este sujeto poético como *voyeur*.¹⁹

En este pensar la mirada poética colocada ante la imagen, no podemos dejar de evocar a Georges Didi-Huberman, quien trabaja dicha idea desde dos ángulos: desde la imagen y desde el tiempo. Al hacerlo, da cuenta del desdoblamiento al que nos obliga la imagen, a la que cuando vemos, nos mira (2014). Así es como la imagen no sólo adquiere agencia (el deseo de las imágenes, en términos del crítico W.J.T. Mitchell, lo que ellas “quieren” de nosotros),²⁰ sino también una temporalidad compleja, hojaldrada (de

¹⁹ La idea del *voyeur* era central al personaje narrativo que Negroni construye en su libro *Elegía Joseph Cornell* (2011), a partir de la leyenda de Lady Godiva y el “*peeping Tom*”.

²⁰ Esa es la pregunta (y desafío) que nos lanza en el título de su reconocido libro *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (2005). Su estudio, abocado a desentrañar la “vida de las imágenes”, se propone como una poética que da cuenta del carácter polifacético y ambiguo de aquello que definimos bajo este término. Las imágenes, que por un lado parecen haber adquirido un carácter omnipresente, siempre han suscitado discusiones, no sólo en el mundo actual tan marcado por lo audiovisual, sino a lo largo de la historia del arte.

yuxtaposiciones), o estallada (dinámica). Es lo que lleva a Didi-Huberman a pensar en el tiempo como un montaje, uno que es “impuro”, “un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*” (2011, p.39; cursivas en el original). Estar ante la imagen, nos dice, es estar ante el tiempo (2011). Y recurre a la metáfora de la máquina fotográfica y su diafragma: la imagen-diafragma se abre para dejar pasar la luz; de ese modo, enfoca; al ser disparado el obturador, recorta y, en ese acto, perpetúa. Pero, en cada imagen, presente y pasado realizan una forma de danza. Y lo sintetiza de la siguiente manera: “Es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos” (2011, p.62; cursivas en el original). Ante una imagen del pasado, el presente *no termina* de reconfigurarse; a su vez, ante una imagen reciente, el pasado *no deja* de reconfigurarse. En esta afirmación de Didi-Huberman se comprende la dialéctica en tanto que oscilación entre necesidad (no deja de) e indefinición (no termina de). Algo de dicha apertura se experimenta en las obras de Fidel Sclavo para este libro. La “postal”, datada, fijada, se abre, se expande en las cuatro direcciones; se desborda sobre sus propios límites. En parte, se diluye en ese otro paisaje sugerido que evoca el alejamiento del suceso inicial, como quien recuerda un viaje a través de las fotos que tomó. Así se hace visible, también, el funcionamiento de la memoria.²¹ Ese efecto de la imagen encuentra su eco narrativo, escriturario, en los textos de Negroni, que sigue intentando reconfigurar la experiencia originaria a partir de sus derivaciones posteriores.

La dinámica que se abre con el libro *Las afueras del mundo* produce un efecto espectral y cinemático –siguiendo las ideas de Giuliana Bruno– que habilita a repensar el posicionamiento de la obra de Negroni en términos de una poética que no sólo ahonda en la palabra como laboratorio o como práctica –una pesquisa que nunca se acaba o lo que ella piensa como el fracaso “espléndido” propio del lenguaje poético–,²² sino también como lo que la historiadora del arte feminista Griselda Pollock denomina un “archivo expandido”, es decir una dinámica que es inherente a un Museo Feminista Virtual (2010) como el que ella postula. Cada libro que emerge de lo que denominé la “máquina Negroni” (Punte, 2022), promueve un nuevo giro de un dispositivo que evoca el caleidoscopio, y que permite visuali-

21 Siguiendo los postulados de Leonor Arfuch, memoria e imagen funcionan de manera articulada y necesariamente unida, hasta el punto que resulta difícil decir qué viene antes o después: “una imagen que despierta la memoria, una memoria que despierta la imagen” (2013, p.64). Una imagen evoca, pero también da cuenta de la temporalidad y es, por lo tanto, una instancia narrativa con todo lo que eso implica para la configuración del sentido (una idea que esta autora retoma de Paul Ricœur). En ambas se escenifica la tensión entre presencia y ausencia. En la transmisión de la memoria, imagen y narración se unen.

22 María Negroni suele afirmar esta idea de manera recurrente. Aparece enunciada así: “La poesía es una lucha contra las palabras y su fracaso es espléndido” (2008, s/p). Pero también, “En el poema, la palabra busca la sombra de sí, el espejo en el cual no verse, a fin de permitir la caza de lo imponderable, ese vacío (lleno de nada) que se alcanza, a veces, por el esfuerzo del fracaso” (Brougham, 2011, p.142).

zar –a partir de los mismos elementos– una forma diferente. Este libro que tenemos en las manos responde a la idea de un archivo que genera otras conversaciones al tramar redes e interacciones transformativas (no canonicas, que toman en cuenta otras temporalidades desatendidas como son las de las mujeres), un espacio imaginario no fijado, de un archivo que es móvil y que se abre a las trayectorias “inesperadas”, en palabras de Pollock. Es un archivo que no tiene un lugar fijo o material, sino que se encuentra en permanente ebullición y movimiento. Eso es lo que lo hace “virtual”, junto con el gesto irónico, inherente a la crítica que Pollock ejercita frente a la institución museística. Sin dejar de ser lo que Ana Porrúa había analizado como un “archivo de la modernidad”, mirar la forma archivística con la que sigue experimentando María Negroni en sus diversos avatares, le da una nueva vuelta de tuerca.²³ En este caso, el archivo se concentra en una parcela del siglo XX en la que se consolida la movilidad a partir de la ritualización del acto de viajar, sea por esparcimiento o por deseo de mundo.

Invitación al viaje por las entrañas del mundo

Tanto en los cuadros de Sclavo como en los textos de Negroni, se perciben dinámicas de miniaturización. Queda particularmente claro en la estética del artista plástico: las figuras que recorren sus dibujos son como pequeñas incisiones en el paisaje; las pirámides y los obeliscos, los árboles y los animales que vemos parecen de juguete. No sólo la tierra sino también el cielo adquieren una presencia dominante, y los demás elementos actúan como apuntes minimalistas o como notas al pie. Se podría sostener, como dice la voz poética en el apartado “Jeroglíficos”, que “toda la geografía de la infancia cabe aquí”. Esto no parece ser nuevo en la obra de Negroni y arma un trazado hacia una poética a partir de las referencias constantes que se van tramando con sus otros libros. Ya en el prólogo de su *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), la autora hacía mención a la idea de que aquello que le interesa, el objetivo de su indagación, pasa por llegar a “un carozo de infancia” (p.7). Búsqueda que adopta la forma de pregunta y no de respuesta. Infancia y poesía se entrelazan, idea que aparecía enunciada, como no podía ser de otra manera, a partir de una interrogación: “¿No era la infancia, acaso, la habitación favorita del poema?” (p.8).

Mientras que la imagen nos succiona por ese vórtice que supone cada una de las postales, los textos que acompañan dan cuerpo a una dinámica que nos ancla. No en el sentido, sino en la añoranza que supone el rodeo a través de la palabra, a la que en Negroni se concibe más bien como una cornisa del sentido, porque invita a la caída, pero todavía no; nos deja todavía de *este* lado. El estado de ánimo que se produce, entonces, es el que Susan Stewart define como el “ansia” (en inglés *longing*, que supone tanto añoranza como deseo). Se trata de aquello que nos conduce a pensar en el lenguaje como fenómeno social y más

²³ Para un análisis más detallado de este tema, véase Punte, 2022.

allá de la división (a la que ella define como ideológica) entre lenguaje ordinario y lenguaje poético. En cuanto a la escritura, Stewart dirá que sirve “para subtitular el mundo, definiendo y comentado las configuraciones que elegimos poner en texto” (2013, p.59). Algo de esto hay en el trabajo de Negroni de agregar texto a la imagen, auscultando el escenario miniaturizado, con la fantasía, tal vez, de que ese mundo pequeño pueda abrirse y revelar el secreto de la vida –sugiere Stewart con respecto a la miniatura–. Y agrega: se trata del ensueño del microscopio: la vida dentro de la vida, la significación multiplicada infinitamente dentro de la significación (2013, p.91).

Hay otra manera de abordar la lectura de este libro, una que lo ve en su aspecto material, como álbum. Esa dinámica se remite con más claridad al montaje propuesto por el atlas warburgiano en el que aletea el deseo cinemático que ya estaba funcionando como tecnología y como dispositivo narrativo de la modernidad. Stewart lo dice a propósito del libro: “El texto impreso es cinemático antes de la invención del cine” (2013, p.29). Lo afirma en relación con la velocidad regulable de la narración y con el carácter maleable de lo visual. El lector, dice esta autora, es un espectador inmerso en el tiempo y el espacio del texto, aunque esté separado de él. Algo de esto hay también en la conclusión a la que llega David Oubiña cuando sostiene que “el cine es la fotografía en movimiento; pero la fotografía –ahora lo sabemos– era ya, desde sus comienzos, el cine en suspenso” (2004, p.215). El efecto de suspensión que propone el libro de Negroni/Sclavo es sólo el momento de detención que descompone una experiencia de traslación y de viaje, para reactualizarla al proponer un armado que, en una instancia posterior, la pasa por el tamiz de la distancia para dejar emerger los afectos.

Pero el cine, también lo sabemos gracias a Giuliana Bruno, es una forma de moverse en el espacio, idea que le inspira el cineasta y teórico Sergei Eisenstein cuando dice que el ancestro del filme es para él (y sin dudarlo) la arquitectura. Giuliana Bruno despliega su proteico *Atlas of emotion* (2002) a partir de esta premisa: la imagen en movimiento implica habitar o moverse en el espacio. Y el espectador, más que un *voyeur* es un *voyager* (p.16). La arquitectura de la modernidad responde a una forma de visualidad nueva que es espacial, y cuya esencia radica en la movilidad. Los sujetos la atraviesan, la circulan, la usan para movilizarse. No sólo la ciudad moderna se activa como un lugar cuya existencia se certifica en la pantalla y en las calles. Los géneros narrativos fílmicos están fuertemente determinados por los espacios. Por ejemplo, el western es modelado a partir del tren y del espacio abierto; la ciencia ficción por el espacio exterior; la *road movie* por el auto; el melodrama por la casa (p.28). Y sostiene Bruno que la sala de cine, en tanto que heterotopía, se constituyó en un hogar itinerante: un mapa habitable y móvil, una fantasía nómada y háptica, un atlas itinerante del sentido del lugar (p.160).²⁴

24 “The heterotopia of the traveling movie palace was a traveling home: an inhabitable, mobile map; a nomadic, haptical fantasy; an itinerant atlas of the sense of place” (Bruno, 2002, p.160).

Así en la vida como en el cine

Las afueras del mundo, una vez más, adquiere una dinámica que se remite, siguiendo una idea de Giuliana Bruno, a esa experiencia del horizonte propuesta a partir de las invenciones del siglo XIX a las que se tendió a designar con el sufijo de “-orama” (p.161): panorama, diorama, cosmorama, georama. Estas invenciones se fundaban en la idea de que viajar servía para abrir los horizontes, y se ubicaban en una zona de contacto entre ciencia y espectáculo. El georama, presentado por primera vez en París en 1823 (pero que continuó con éxito a lo largo de todo el siglo XIX), se erigió como una forma que imitaba el globo terráqueo, algo que lleva a Bruno a considerarlo como una configuración “liminal” del cine (p.162). Esta autora hace notar la inversión imaginaria que produjo en dirección a una “ruta prefilmica”, prefiguradora de las salas de cine: en la medida que en el mundo se daba vuelta de afuera hacia adentro y el exterior pasaba a convertirse en interior.

En el apartado de su libro *Pequeño Mundo Ilustrado* (2011), que lleva por título “Cine”, Negroni ya daba cuenta de su lectura de Giuliana Bruno (abre citando el libro *Public Intimacy*, de 2007), con lo que no sorprende que sus obras, sobre todo las ligadas al “archivo de la modernidad”, en términos de Ana Porrúa (2013), vuelvan a estas cuestiones. Allí, Negroni ya nos ofrecía una pista: “Como el pabellón, la sala de cine estrenó cierto tipo de geografía, hasta entonces, inédita: en su espacio, un afuera podía volverse interior mientras un interior era proyectado afuera” (Negroni, 2011, p.46). Dicha estructura, sin embargo, aparece recién ahora, en este nuevo libro en donde nos lleva de paseo por “las afueras del mundo”. Las páginas de este libro desfilan ante nuestra mirada como esos fotogramas a los que Oubiña define como “ruinas”, pero por su insistencia en permanecer, lo que no las convierte en algo muerto, sino en una de las formas de la vida que adoptan las imágenes. Nos hablan de una de las formas, a su vez, de la temporalidad, una que pervive como nostalgia y como deseo, como repetición y como diferencia. En pocas palabras, como cine.

Referencias bibliográficas

- Acciarressi, H. (10 de diciembre de 2014). “El tiempo en que Robin Hood era una colección de libros”. *La Razón*. http://www.larazon.com.ar/inte-resa/tiempo-Robin-Hood-coleccion-libros_0_632100214.html.
- Arfuch, L. (2013). “Memoria e imagen”. En: *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica, pp.61-72.
- Brougham, R. M. (2011). “La realidad, el arte y la poesía: Una conversación con María Negroni”. *Confluencia*, Vol. 26, N° 2, Spring, pp.136-142.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso.
- Bruno, G. (2007). *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*. The MIT Press.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronis-*

- mo de las imágenes*. Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo, 2011.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducción de Horacio Pons. Manantial, 2014.
- Mitchell, W.J.T (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press.
- Negroni, M. (21 de agosto de 2007). “La infancia del procedimiento. Poesía contemporánea” *La infancia del procedimiento*. <<http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com.ar/2007/08/mara-negroni.html>>.
- Negroni, M. (2011). *Pequeño Mundo Ilustrado*. Caja Negra.
- Negroni, M. & Nora Correas (2017). *Pequeños reinos*. Prólogo de Noé Jitrik. EDUNTREF
- Negroni, M. y Sclavo, F. (2013). *Cartas extraordinarias*. Ilustraciones de Fidel Sclavo. Alfaguara.
- Negroni, M. y Sclavo, F. (2022). *Las afueras del mundo*. Ilustrado por Fidel Sclavo. Asunto Impreso Ediciones. N° 90/200.
- Oubiña, D. (2004). “Una juguetería filosófica (Edward Muybridge, Jean-Luc Godard, Bill Viola y asociados)”. En Yoel, G. (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Manantial, pp.211-222.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*. Manantial.
- Pollock, G. (2007). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Introd. de Laura Malosetti Costa. Trad. de Azucena Galetini. Fiordo, 2010.
- Porrúa, A. (2013). “La imaginación poética: entre el archivo y la colección”. *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética*. La Plata, 7 al 9 de agosto de 2013. <http://jornadasfilologiylinguistica.fahce.unlp.edu.ar>
- Punte, M. J. (2017). “Atlas portátil de la infancia: *Cartas extraordinarias* de María Negroni”. *Revista Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos*. No. 9, mayo-octubre, pp.283-305.
- Punte, M. J. (2018). “Una resaca de juguetes olvidados: la obra de Joseph Cornell revisitada por María Negroni en su *Elegía Joseph Cornell* (2013)”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*. Vol. 17, junio 2018, pp. 85-99.
- Punte, M. J. (2022). “Feminismo y archivo expandido: el ejemplo de la ‘máquina Negroni’”. Crespo, N. (coord.). Dossier// Rescates de archivo: voces desconocidas de las literaturas argentinas. *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina*. Año 4, N° 7, enero-junio 2022, pp.72-89.
- Stewart, S. (1993). *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Traducción de Adriana Astutti. Rosario, Beatriz Viterbo/UNR, 2013.

La cámara errante: en torno a dos dípticos del cineasta Gustavo Fontán

Adriana Cid

A medida que la película avanza, los hilos se convierten en una maraña, y pronto el trazado es un enigma, una invitación a perderse. En la encrucijada de caminos, el mapa pierde su transparencia para que la película sea.
Gustavo Fontán

Aun cuando resulte todavía prematuro mensurar el impacto de la pandemia de COVID 19 sobre los seres humanos, se acumulan investigaciones que dan cuenta no solo de los efectos negativos, sino también de notables casos de creatividad, fruto de la experiencia límite vivida. En efecto, sea como modo de mitigar el estrés generado por una situación inédita, sea como respuesta a mayor disponibilidad de tiempo libre, o por ambos motivos, artistas de distintas disciplinas produjeron obras que hoy se consolidan como objeto de estudio.

En este contexto de pandemia y pospandemia, el cineasta argentino Gustavo Fontán realizó cuatro cortometrajes, que configuró a manera de políptico, integrado por sendos dípticos: *Jardín de piedra y Luz de agua*, y *Del natural y Árboles y pájaros*. En el primer díptico, gestado en el período de confinamiento, se traza –de manera predominante aunque no excluyente– una cartografía de repliegue; destaca en el primer corto, la intimidad de una terraza. En el segundo díptico, surgido ya en la pospandemia, el ojo cámara del director se abre a descubrir –primero, tímidamente– al afuera más próximo, para luego internarse en una naturaleza que lo reclama y –en tanto espectadores– nos reclama.

Estas películas, que se hallan disponibles en línea bajo el sencillo rótulo de “cine de no ficción”, pueden inscribirse –como buena parte de la producción de Fontán– en la esfera del neodocumental, y –acaso como toda su filmografía– en el denominado cine de poesía o cine lírico.²⁵

Ya con clara conciencia de que el género documental supone recorte y construcción al igual que el cine de ficción, los realizadores de la vertien-

25 En artículos surgidos entre 1915 y 1930, son los formalistas rusos los primeros en explorar esta modalidad de cine. Cuatro décadas más tarde, el debate surgido entre Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, recogido como caja de resonancia en *Cahiers du Cinéma*, dio continuidad al tema. A pesar de que en trabajos relativamente recientes, investigadores destacados como Carmen Peña-Ardid y José Antonio Pérez Bowie han abordado una vez más la problemática, consideramos que queda aún pendiente un estudio más detenido del cine lírico.

te neodocumental no vacilan en implicarse –incluso hasta el grado de incluirse ellos mismos– en sus creaciones. En el caso de Fontán, siempre se lo adivina en el contracampo, con una presencia fuerte pero discreta. Pablo Piedras, quien elaboró un valioso estudio sobre el documental argentino del siglo XXI, observa en este formato un llamativo fenómeno de subjetivación, a la vez que una tendencia “innovadora y disruptiva”. (2014, p. 15)

Cabe añadir asimismo que Fontán cultiva una modalidad de cine alejada de lo convencional, para orientarse hacia formas menos narrativizadas, efectivamente más líricas. De esta manera, su cámara errante va en busca de paisajes y de atmósferas, que intenta recoger, como predica el título de uno de estos cortometrajes y de su original cuaderno de trabajo, “del natural”.²⁶

Parece además oportuno recordar aquí, que la producción de nuestro cineasta ha sido en ocasiones subsumida en el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA)²⁷, y entendemos que en estos cuatro *films* se hallan también las marcas del espíritu de renovación propio de esta tendencia. Agustín Campero desgrana algunas de las particularidades de las películas del NCA que se ajustan perfectamente al políptico que nos ocupa:

[Estas películas están] hechas con un presupuesto relativamente bajo para los estándares internacionales, y por lo general construidas con la conciencia propia del cine no industrial. [...] En algunas películas hay un borramiento entre lo documental y lo ficcional. [...] Muchas veces no se sabe qué es guionado y qué surgió durante el rodaje. Otras películas realizan una exploración sobre los espacios. [...] En las películas del NCA se percibe algo de la verdad. No solo de la verdad de la relación entre el director y las condiciones de producción de su obra, sino también de la verdad del mundo en el que vivimos. (2009, pp. 7-8)

Vale la pena poner de relieve que las características aquí enunciadas sirven como descriptores de los cortos del realizador argentino, aunque el trabajo de Campero los preceda en más de una década.

Presentados ya los dípticos en algunas de sus líneas más salientes y teniendo en cuenta el marco de este Coloquio sobre cartografías afectivas, resulta pertinente, antes de pasar al abordaje de los textos, introducir la categoría de paisaje tal como se la entiende hoy en diversas disciplinas. El especialista catalán Joan Nogué distingue naturaleza de paisaje: “La naturaleza existe *per se*, mientras que el paisaje no existe más que en relación al ser humano, en la medida en que este lo percibe y se apropia de él.” (2010, p. 124) En otro de sus artículos, donde destaca el “enorme potencial comunicativo del paisaje”, (2011, p. 27) Nogué identifica a este con una “geografía emocional” que trasciende el plano de la percepción visual para expandirse a otras posibilidades de captación sensorial como la auditiva por ejemplo

²⁶ Conviene advertir aquí la significativa alusión al volumen de ensayos del célebre fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar del natural*.

²⁷ En un artículo dedicado a Lucrecia Martel, María José Punte plantea que tal denominación, aunque algo vaga y polémica, “todavía sirve como etiqueta para delimitar nuevas búsquedas en el campo de la cinematografía”. (2011, p. 104)

(2011, p. 31). Como confirmará el análisis de este políptico fílmico, la comprensión aquí esbozada es particularmente aplicable a él.

Por su parte, el investigador y estudioso chileno Patricio Mena Malet, quien aborda el paisaje desde una postura fenomenológica, lo concibe como un “espacio hodológico: caminable y que se deja recorrer.” (2021, p. 642). En este transitar del sujeto, el paisaje surge, emerge y se convierte en experiencia afectiva, pero requiere para ello una mirada “desarmada” y, al mismo tiempo, envuelta por la atmósfera de ese paisaje (2021, p. 643). Solo ante esta actitud desautomatizada, el paisaje abre todo su “poder de revelación” y da paso –en palabras de Mena Malet– a una “visión inédita”, a aquella “lucidez que consiste en aprender a ver lo invisible”. (2021, pp. 641-643).

A poco de indagar en la poética del cineasta argentino, se evidencian de manera ostensible las coincidencias con estos conceptos. En un precioso ensayo titulado “El mundo vislumbrado”, Fontán da cuenta de su singular modo de mirar, que es un atisbar, un vislumbrar, –asedio y espera a la vez, que se resuelven en epifanía–. En dicho texto, recuerda que el origen de esa mirada se remonta al encuentro con el escritor jujeño Jorge Calvetti, quien entonces le dijera: “Vaya a Maymará. Vaya a mirar.”²⁸ Al evocar sus vivencias en aquel pueblito de la Quebrada de Humahuaca, Fontán comenta:

Ese fue quizás un viaje iniciático: fui a mirar lo que no se ve pero se siente. [...] Aprender a mirar estuvo vinculado desde entonces a una forma particular de acercarme a las cosas. En cada película suelo pedirle al mundo el *favor de una imagen*, una huella, un impacto, una especie de cicatriz. [...] La imagen y el relato deben resguardar una cualidad que le pertenece al mundo: la ambigüedad [...], una particular relación entre lo visible y lo invisible. (2021, p. 24; cursivas en el original)

A esa mirada sensible y “desarmada”, en un tiempo herido de pandemia, –mirada que el director busca suscitar también en la audiencia– pertenecen los dípticos que nos proponemos explorar en algunos de sus rasgos más significativos.

Ante todo, hemos señalado que los cuatro cortos pueden ser comprendidos bajo el formato del documental contemporáneo, al que Jean Breschand describe así:

El documental se quiere campo de pruebas de una inquietud en movimiento. Inquietud relativa tanto al estado del mundo como al modo en el que el cineasta se inscribe, se encuentra o no se encuentra en él. [...] Se sumerge en el espíritu de su tiempo y filma el instante en su temblor. (2004, p. 67)

28 Permítansenos evocar aquí brevemente el marco de este encuentro. Víctima de una enfermedad terminal y sintiendo que se acercaba el momento de su muerte, el poeta jujeño accedió a la invitación que, tiempo atrás, le había hecho Fontán, a ser protagonista de un documental suyo. Así surgió *El paisaje invisible*. Si bien Calvetti vivía a la sazón en Buenos Aires y ya no regresaría a Maymará, le indicó a Fontán que emprendiera el viaje a ese pueblo norteño, al que se sentía tan indisolublemente ligado.

Dados los puntos de contacto con la poética de Fontán, creemos importante enfatizar aquí dos cuestiones, inherentes al neodocumental e íntimamente vinculadas entre sí: el capturar “el instante en su temblor” y la “inquietud en movimiento” que posibilita esa aprehensión. Buceando en la génesis de estos *films*, rastreamos algunas pistas en el cuaderno de trabajo del realizador y comprobamos que él no compone a partir de certezas, sino perseverando en ciertos momentos de perplejidad que pudieran surgir. Así por ejemplo, mientras ponderaba cómo plasmar el último corto del políptico, reflexionaba para sí: “Cuando me comunique con Mario [se refiere a Mario Bocchicchio, su montajista y “cómplice”, según él lo llama] le preguntaré si hay un lenguaje para hablar de los árboles y los pájaros. Me dirá que no sabe. Iremos adelante con la pregunta y su inquietud.” (2022, p. 63) Y en efecto, en el arco que abarcan estas cuatro películas tan breves, el director logra evocar magistralmente, el tiempo suspendido y la conciencia de vulnerabilidad que nos aunó durante el confinamiento, a la vez que ese emerger entre vacilante y ávido de la pospandemia. Se impone la pregunta: ¿cómo lo consigue?; formulado en otros términos, ¿con qué argamasa configura Fontán estos *films* para obtener tales efectos?

En principio, podríamos anticipar que –como es natural en el lenguaje cinematográfico– las estrategias compositivas afectan tanto al plano visual como al acústico. Pero internémonos ya en la indagación.

Todos los cortos observan una presentación uniforme: créditos iniciales y finales con letras blancas, sobre pantalla en negro. Hasta aquí, un formato relativamente tradicional. Sin embargo, si atendemos a la banda sonora, constatamos que no solo se prescinde de la convención de música extradiegética, sino que se juega con un vaciado de sonido bastante perturbador. Desde los bordes mismos del texto fílmico, nos sumimos, en tanto espectadores, en un mundo atravesado por un espeso silencio. Es más; en un gesto de gran osadía, *Jardín de piedra*, el cortometraje que abre la serie, está compuesto renunciando de manera total y absoluta al sonido. Probablemente ello deba atribuirse en una primera instancia, a que Fontán dedica la película a la memoria del destacado músico y sonidista Abel Tortorelli, fallecido en ese mismo año 2020. En este sentido, el *film* se instituye a modo de elegía, tal como lo advierte Roger Koza. Este crítico, profundamente familiarizado con el cine del realizador de *El limonero real*, ahonda incluso en el concepto, al recurrir a la expresión –que, en nuestra opinión, constituye un hallazgo– “silencio elegíaco” (Koza, 2021).

No obstante, al margen del tributo y del duelo manifiestos, la dominancia del efecto silencio imprime, además, a todo el corto un *tempo* lento, que parece querer traducir la sensación de atemporalidad, de tiempo suspendido, que generó la crisis del COVID. Otro gran conocedor del cine de Fontán, Eduardo Russo, detecta en estos dípticos, además de la ostensible dimensión espacial, el énfasis en una percepción distinta del tiempo que recoge las huellas de la pandemia:

Se me ocurre que estos cuatro cortos también pueden ser agrupados como dos dípticos en sucesión. Esa idea de cartografiar el espacio circundante, en principio mirando desde la terraza y luego ampliando los círculos en el registro de otros ambientes, o revisando los archivos, también podrían ser considerados en cuanto a los tiempos que nos rodean en estos dos últimos años, y cómo están poniendo a prueba, entre otras cosas, hasta nuestra percepción de la temporalidad. (Russo, 2022)

Según puede inferirse de este pasaje, el enfoque de Russo, sin desconocer el protagonismo del espacio, desplaza el eje hacia lo temporal y rescata así, con agudeza, un núcleo medular del políptico.

Examinando la correlación que pueda existir entre el universo acústico de los cortos y la nueva percepción de la temporalidad que trajo consigo aquella situación de crisis generalizada, es posible reconocer tres rasgos primordiales: el efecto silencio, la renuncia a la música y la exigua intervención de la voz humana. Comencemos por profundizar algo más en el efecto silencio.

Ángel Rodríguez Bravo, destacado especialista en la dimensión sonora del lenguaje audiovisual, nos invita a reparar no solo en las posibilidades expresivas del sonido en general y del silencio en particular, sino también en sus implicancias emocionales: “El universo sonoro es el ámbito en el que se produce la comunicación de las sensaciones más primarias, esenciales y difícilmente racionalizables que es capaz de expresar y percibir el ser humano.” (1998, p. 15) De ahí, –continúa el autor– “el papel fundamental del sonido en la comunicación emocional” (p.15).

Sin intención de sobreabundar en el tema, recordemos que el oído es el sentido que primero se adquiere, ya en el útero materno, y el último que se pierde, dado que pacientes en coma podrían responder a estímulos auditivos, de acuerdo con estudios recogidos en publicaciones científicas recientes.²⁹ Todo ello explica la singular pregnancia del espacio sonoro que se modula en un *film* y que actúa de manera conjunta con las imágenes visuales.

Hechas estas consideraciones, retornemos ahora al potencial expresivo del efecto silencio, que constituye –según se ha mencionado– una de las dominancias más notorias del políptico. Rodríguez Bravo precisa cuál es el tiempo mínimo necesario para que la audiencia perciba el silencio y concluye categórico:

²⁹ Baste mencionar, a modo de ejemplo, las investigaciones que se han llevado a cabo en los últimos años, con la musicoterapia como forma de estimulación y de generar mayor bienestar en los pacientes de las Unidades de Terapia Intensiva (UTI) y, en especial, de aquellos que se hallan en estado de coma, con lesiones cerebrales traumáticas. Los resultados fueron sorprendentes: los pacientes tratados con musicoterapia registraron mayor actividad en electroencefalogramas y, además, se detectaron variaciones en los indicadores de la escala de Glasgow, medición que da cuenta de los niveles de conciencia. Es posible inferir, entonces, que dichos pacientes poseían mayor grado de respuesta a estímulos y mayor nivel de conciencia. Para más información, ver Sun, 2015.

Con fondos silenciosos menores de tres segundos, no se va a desencadenar el efecto silencio, es decir que el silencio no va a ser perceptible. En consecuencia, tampoco los valores expresivos que se suelen asociar al efecto silencio: *vacío, muerte, suspense, etc.* podrán ser transmitidos. (1998, p. 152; cursivas nuestras)

Con la extensión y recurrencia de tales fondos silenciosos, Fontán consigue componer, –remitiéndonos a la expresión de Nogué– una “geografía emocional” sumamente eficaz para configurar la atmósfera de pandemia y de inmediata pospandemia que todos hemos experimentado.

Otra nota que pulsa el cineasta para construir el despojado universo acústico de sus dípticos es –según anticipamos– la exclusión de la música. Tal marca –frecuente en el cine lírico, por cierto– se deba quizás a que, como señalan los semiólogos Jacques Aumont y Michel Marie: “su valor representativo e incluso su valor expresivo son muy convencionales” (1993, p.209). Si continuamos pensando en pos de este postulado, cabría agregar que la música, en tanto convención del cine, tiene algo de artificio y no se corresponde con películas que pretenden mostrarse, como en este caso, procedentes “del natural”. Sin embargo, en este juego articulado de recursos expresivos, la ausencia de música adquiere una connotación adicional, ya que contribuye a subrayar esa atmósfera de vacío y soledad que perfora la pantalla y llega a la audiencia.

Un impacto similar produce en estos dos dípticos el relegamiento de la voz humana. Solo en *Luz de agua*, el segundo de los cortos, el director recupera material de archivo y hace intervenir, de manera muy sugerente, la presencia y la voz de Godoy, un pescador del litoral. Un empleo tan acotado de la voz humana –otra peculiaridad del cine lírico– desafía la tendencia vococentrista del cine industrial y ocasiona cierto desconcierto en los espectadores, habituados a estilos más convencionales.

Pero la descripción del paisaje sonoro delineado en estos *films* se hallaría incompleta si soslayáramos lo que en Semiótica fílmica se conoce como “ruidos”. Michel Chion no duda en calificarlos como “los olvidados del sonido en el cine”, “los despreciados por la teoría”, la que les atribuye un mero “valor utilitario” y un perfil “extremadamente estereotipado”³⁰ (1998, p. 138). Ninguno de estos preconceptos de la teoría y de la crítica, que –como puntualiza Chion– reducen a los ruidos “a una sonorización estilizada y codificada” (íbid., p. 139), resultan aplicables al cine de Fontán. Todo lo contrario; más bien el friso que el director y su equipo tejen con los ruidos se acerca a lo que el músico e investigador francés les reconoce: “la misma capacidad expresiva que a la luz, al marco o a la interpretación de los actores.” (íbid., p. 140) En largos segmentos del políptico, se distingue lo que Chion dio en llamar “sonido territorio”,³¹ como caída de lluvia, rumor de agua de mar o de

30 Resulta significativo el título de uno de los apartados que Chion dedica en su estudio, a este componente sonoro: “Rehabilitación / afirmación del ruido”.

31 Aclara Chion: “Se llamará sonido ambiente al sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita un espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización

río, cadencia del viento entre las hojas, canto de pájaros o de chicharras..., todo ello, en perfecta amalgama con la banda visual o bien en disyunción con la misma, dando lugar a una insinuante situación acusmática.³²

Con tales recursos se acentúan el *tempo* lento, a la vez que la sensación de soledad. Rodríguez Bravo afirma precisamente que “uno de los problemas habituales en la narración de estados emocionales es encontrar el sonido capaz de comunicar con fuerza, por ejemplo, una gran sensación de soledad” (1998, p.44) y enumera algunos posibles “paisajes sonoros” que inducen tal impresión. No sorprende, por cierto, que varios de ellos estén presentes en los cortos de Fontán: agua de lluvia, rumor del viento, canto de grillos... (p.44)

Ahora bien, este ritmo lento, que se erige como una de las singularidades del políptico y que por momentos se torna agobiante, encuentra también sus correspondencias en estrategias compositivas que hacen a la esfera visual, sea en el manejo de cámara, sea en la elección de algún tipo especial de plano, o en el tratamiento cromático y lumínico. Pondremos, entonces, de relieve algunas peculiaridades de la banda visual, a fin de complementar nuestro análisis.

Resaltan en el conjunto, demorados paneos de búsqueda de impronta tarkovskiana, que acaban en largos planos de cámara fija sobre los techos, sobre los peldaños de una escalera, sobre la rama de algún árbol, sobre una escoba, sobre ropa tendida al sol, sobre el follaje de un arbusto, sobre algún pájaro que se arregla el plumaje. Por el contrario, en una suerte de síntesis plástica de la reclusión y del aislamiento padecidos, figuras humanas y rostros son más bien escatimados; solo aparecen en dos de los cuatro cortometrajes. Mientras los paneos, con sus movimientos parsimoniosos, casi flemáticos por momentos, determinan de manera inequívoca el ritmo y la atmósfera de los dípticos, la cámara fija suspende directamente el flujo temporal.

Asimismo, algunos planos vacíos diseminados aquí y allá, sumados a cierta marginación de la luz diurna en extensos fragmentos, también coadyuvan a acentuar la sensación de acronía, además de sugerir un clima onírico.

En otro orden, merece destacarse la paleta cromática restringida, que –desde nuestra lectura– busca transmitir la monotonía de aquellos días y recrear en la gama de grises, ocre, pardos, blancos cenicientos, entretejidos con algún que otro tono de verde y apenas una pincelada de naranja, el paisaje interior de tantos seres humanos afectados por una situación traumática. A diferencia del cine industrial, que se vale del color como factor de

y visualización de su fuente: los pájaros que cantan o las campanas que repican. Puede llamársele también sonido territorio porque sirven para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes.” (1998, p. 78)

³² Técnicamente, se denomina situación acusmática a aquella en la que se percibe el sonido sin poder visualizar la fuente sonora. Según explican los especialistas, la situación acusmática modifica la escucha exacerbándola. Ver Chion, 1998, pp.38-39 y Rodríguez Bravo, 1998, pp.35-38.

realismo o para incrementar “la dosis de espectáculo” (Russo, 1998, p.64), estos cortos echan mano de él para diseñar su propio paisaje emocional.

En cuanto a las angulaciones de cámara, ya en picado, ya en contrapicado, si bien no se abusa de ellas, se intenta que resulten notorias y con efectos diversos. En el primer díptico, que se centra más en el tiempo de confinamiento, las angulaciones, así como los movimientos de cámara descendentes, a modo de catábasis, desestabilizan la mirada y orillan en lo inquietante, sobre todo cuando devuelven imágenes del geriátrico, lindante con la terraza desde donde se filma *Jardín de piedra*. En el segundo díptico, por el contrario, los contrapicados contra el cielo, aún con nubes pero por donde asoma el sol, o contra las copas de los árboles, tienden a provocar una sensación de liberación, de vida recuperada, de plenitud.

Por último, en un gesto muy propio del cine lírico, aun las transiciones dejan de ser meros signos de puntuación para cobrar relieve simbólico. Predominan los fundidos a negro prolongados y los cortes secos exhibidos, no tanto en un afán de mostrar el estatuto fílmico, cuanto con intención de comunicar y dar cauce al desasosiego que se experimentaba al momento de la producción del políptico.

Sin embargo cada uno de los cortometrajes se clausura con una imagen sugestiva, que se aparta cromáticamente del tono general. *Jardín de piedra* se cierra con un plano detalle de una rama de bignonia anaranjada con hojas de verde oscuro intenso, en tanto que *Luz de agua* nos deja con una alternancia de plano y contraplano de cielo y río. *Del natural* acaba con un muro acariciado por la luz del sol mientras se oye el trinar de pájaros, y por su parte, *Árboles y pájaros* se demora, sobre el final, en un paisaje que recupera luz y color después de la tormenta y en los destellos del sol que asoma entre las últimas nubes.³³

Si adherimos al pensamiento de Juri Lotman cuando sostiene que el final de una película “no es solo un testimonio acerca de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general”, (1982, p.269) acaso encontremos la clave de estos cierres en el cuaderno de notas de Fontán: “En el flujo de la luz: será necesario el esfuerzo de ver en la noche, en su silencio, lo que crece para después. [...] El tiempo se suspende, tal vez, para que nos miremos en el pozo donde la luz nos salva, nos salvará.” (2022, pp.75-76)

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. y Marie, M. (1993) *Análisis del film*. Paidós.
 Breschand, J. (2004) *El documental; la otra cara del cine*. Paidós.
 Campero, A. (2009) *Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Universidad Nacional de General Sarmiento, Biblioteca Nacional.

³³ El tratamiento de la luz, esencial en la poética fontaniana, amerita un abordaje más detenido del que aquí es posible.

- Chion, M. (1998) *La audiovisión; introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Fontán, G. (2022) *Del natural; Cuaderno de trabajo*. VerPoder Ediciones.
- Fontán, G. (2021) *Maraña; Escritos sobre cine*. VerPoder Ediciones.
- Koza, R. (25 de enero de 2021) “Memoria de un mundo”. En *Con los ojos abiertos; Críticas, crónicas de Festivales y apuntes sobre cine*. <http://www.conlosojosabiertos.com/blog>
- Lotman, J. (1982) *Estructura del texto artístico*. Istmo.
- Mena Malet, P. (2022) “La experiencia afectiva e inaudita del paisaje”. En *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol.39, nº 3, pp. 635-644.
- Nogué, J. (2010) “El retorno del paisaje”. En *Enrahonar*, nº45, pp.123-136.
- Nogué, J. (2011) “Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales”. En Luna, T. y Valverde, I. *Teoría y paisaje; reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Universitat Pompeu Fabra.
- Piedras, P. (2014) *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Punte, M.J. (2011) “Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel. Aportes desde la teoría crítica feminista”. En *Letras*, nº63-64, pp.101-113.
- Rodríguez Bravo, Á. (1998) *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós.
- Russo, E. (1998) *Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia*. Paidós.
- Russo, E. (1 de mayo de 2022) “Misiva de Eduardo Russo a Gustavo Fontán”. En Kilómetro 111. <https://www.kilometro111cine.com/del-natural-arboles-y-pajaros-de-gustavo-fontan-estreno/>
- Sun, J. et al. (2015) “Music Therapy for Coma Patients: Preliminary Results”. En *Eur Rev Med Pharmacol Sci*. 19 (7), pp. 1209-1218.

Entre el hogar, la sala de conciertos y el mundo digital: nuevas caras de antiguas emociones en dos ciclos virtuales de canciones de cuna

Marina di Marco

Introducción

Si en nuestro andar por el centro de la ciudad de Buenos Aires cedemos –al menos durante un rato– a la tentación del *flâneur*, descubriremos como rasgo dominante de la arquitectura la inspiración europea, y particularmente, francesa. En efecto, la “París de Latinoamérica” se presenta pletórica de fachadas, pasajes y otros tantos elementos que remiten a estilos arquitectónicos importados del viejo continente entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Un caso paradigmático de este tipo de edificios es el Teatro Colón, cuya construcción se inició en 1889 y finalizó en 1908; con la participación de dos arquitectos italianos y uno belga. Este “templo de la música” de Buenos Aires, sigue el eclecticismo que promulgaba en la época la École des Beaux Arts de París, hasta el punto de que algunos autores piensan en él no tanto como un teatro argentino, sino más bien, como un teatro europeo para los argentinos (Fernández Walker, 2015). En esta denominación coinciden tanto las pretensiones europeizantes de la clase alta porteña –que financió en gran parte la obra– con una realidad empírica: la afluencia al Teatro Colón de público europeo inmigrante de bajos recursos económicos.

Según detalla Mansilla, los teatros de este estilo abundaban en la Buenos Aires de principios del siglo XX, a tal punto que “llegaron a funcionar en esta ciudad en aquel momento siete salas simultáneas que presentaban espectáculos con compañías provenientes del continente europeo y que competían abiertamente en la captación del interés del público” (Mansilla, 2003). En palabras de Fabiana Andrea Carbonari, “fueron ideados, construidos y frecuentados [...por europeos] como parte de la tradición premigratoria” (Carbonari, 2013, s/p). Ir a la ópera constituía un espacio de sociabilidad para los inmigrantes. Además, el predominio de este género dentro de la “cartografía musical” de Buenos Aires resulta innegable: como afirma Enzo Valenti Ferro, “la avidez de la sociedad por esos espectáculos llegó a ser tan absorbente que [...] la ópera demoró en esta parte del mundo la necesaria difusión de la música sinfónica y la música de cámara” (1997, p.11). Mientras que los imponentes edificios “ayudaban a modelar la idea de una nación próspera, moderna y civilizada” (Romero Vázquez & Betancourt Mendieta, 2020), la selección de repertorio, la introducción de obras nuevas –como la ópera *Aurora*, de Panizza, estrenada en 1908 en la temporada inaugural del Colón– y la ampliación de los repertorios sobre la base del accionar de entidades de difusión musical –la asociación *Wagneriana*, por ejemplo

(Mansilla, 2003)– operaban como una “maniobra de ‘ingeniería social’ al servicio de la construcción de la nación” (Mansilla, 2003).

Desde este punto de vista, es posible plantear que, en Argentina, las salas dedicadas a la música académica, con el Teatro Colón a la cabeza, se han conformado tradicionalmente como instituciones de legitimación de repertorios. En ellas se establece o refuerza un canon determinado, que “se manifiesta en la vida musical” de la ciudad (Corrado, 2004). El surgimiento del canon y sus procesos de conformación en el ámbito musical han sido ampliamente analizados por Corrado (2004). Este musicólogo argentino sostiene que, ante la delgada pero insalvable línea que divide “canon” de “repertorio” –el cual debe ser aprendido por los intérpretes, seleccionado por los productores musicales y administradores de teatro y aplaudido por el público –, “los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon” (Corrado, 2004, p.24). En muchas ocasiones, este patrón, en términos benjaminianos, ha contribuido a realzar la autonomía del arte como una esfera autónoma, separada de la esfera de la vida.

Sin embargo, la presentación programática en estos auditorios de obras –tanto tradicionales como de autor– pertenecientes a un género considerado menor, como la canción de cuna, prueban la relatividad de ese canon, que puede volverse permeable a través de diversos dispositivos sociales y decisiones artísticas. Esto permite también reflexionar acerca de la potencialidad de un género afín al canto doméstico, como lo es la canción de cuna, para impregnar con sus manifestaciones afectivas, de tono generalmente íntimo, espacios públicos de gran notoriedad. Así, la misma canción que una madre canta a su bebé en su habitación a oscuras puede pasar a ser representada por intérpretes profesionales –inscriptos en una tradición interpretativa–, en un escenario iluminado y frente a un público extenso, variado y anónimo.

En los años 2020 y 2021, en el contexto del cierre de los auditorios por la pandemia del COVID 19, tanto el Teatro Colón de Buenos Aires como el Centro Cultural Kirchner (CCK)–que, pese a su reciente inauguración, pues data de 2015, se erige también como un centro de legitimación dada la envergadura de su auditorio y su funcionamiento dentro del imponente edificio del Palacio de Correos y Telégrafos– lanzaron ciclos de canciones de cuna en sus plataformas *online*. Estos se titularon *Cunas de canciones del mundo* (Teatro Colón, 2020) y *Nanas* (Centro Cultural Kirchner, 2021a).

Las dos instituciones buscaban, desde la legitimidad construida en el espacio digital de sus instituciones, brindar al público producciones que pudieran ser compartidas en el ámbito de los hogares. ¿Qué implica este gesto en cuanto a la relación entre el espacio íntimo evocado en las letras de las canciones seleccionadas y el espacio social e intermedial al que se vieron trasladadas? Para dar respuesta a esta cuestión conviene considerar tanto la

biografía social del género de la canción de cuna³⁴ como las obras seleccionadas para estos ciclos: analizaremos un video de cada una, destacando las características poéticas, la *performance* y la recepción en el ámbito de las redes sociales.

La canción de cuna: un género permeable

Cuando hablamos del género “canción de cuna”, nos referimos a un discurso híbrido, que responde tanto a una estructura poética y musical como a una funcionalidad pragmática: calmar al infante, lograr que se duerma. Pero, ¿qué define a una canción de cuna? Pedro Cerrillo Torremocha afirma: “Es una canción breve con la que se arrulla a los niños, que tiene como finalidad esencial que el destinatario de la misma concilie el sueño [...]. La unión de voz, canto y movimiento de arrullo o balanceo proporciona a la nana su singularidad más significativa” (2007, p.318).

Dentro del macrogénero de la literatura infantil, la poesía infantil es un género que comprende a la poesía para la primera infancia, y en este marco se ubica la canción de cuna como subgénero.³⁵ Se trata de un fenómeno universal, que es posible rastrear en numerosas culturas, y que comprende tres modalidades desde el punto de vista de su creación: 1) obras folklóricas –populares, anónimas, orales–; 2) obras escritas por poetas y musicalizadas posteriormente por compositores; y 3) obras enteramente compuestas, en su letra y su música, por cantautores.

El origen funcional de las canciones de cuna las vuelve permeables a los cambios textuales, lo cual las transforma en una fuente de inspiración habitual para ser tomada de base de múltiples modos de transmediación y de reinención intertextuales. De este modo, si pretendemos un recorte sincrónico del estado de la vida de las canciones (Gilbert & Llut, 2019), la canción de cuna aparece en ámbitos tan distintos entre sí como el libro-álbum y las plataformas digitales de contenido multimedia y difusión masiva. A esta última oferta –que en sus producciones suele privilegiar la cantidad, antes que la calidad– se unen los ciclos presentados en 2020 y 2021 por el Teatro Colón y el CCK, respectivamente.

Cunas de cantos del mundo: el Teatro Colón se dirige a los niños

El ciclo presentado por el Teatro Colón forma parte de una tradición del teatro en la cual se desplegó una relación cada vez más estrecha con la infancia, puesto que “desde sus comienzos se ha comprendido en el Colón la necesidad de educar a pequeños y adultos” (San Martín García, 2018, p.80), y a ello se sumaron numerosos ciclos de conciertos y de instancias de edu-

³⁴ Tomamos este término de Julio Mendívil, quien se refiere a la “biografía social de las canciones” (Mendívil, 2013), y lo hacemos extensivo al alcance del género.

³⁵ Cabe aclarar que, pese a esta distinción, nos referimos en el presente trabajo a las canciones de cuna con la denominación amplia de “género”, a fin de simplificar la lectura.

cación musical destinados a niños, hasta llegar, en 2019, a la propuesta *Colón para bebés*, que esperaba ser retomada en 2020. Debido al aislamiento, ese año no se pudo concretar *Colón para bebés*, y fue reemplazado por este ciclo virtual compuesto por ocho piezas grabadas en pandemia –con cada intérprete, presuntamente, desde su casa, filmado sobre un fondo blanco e interactuando con una animación ilustrada–, y que se tituló *Cunas de cantos del mundo*.

Este título resulta interesante por dos motivos. Por un lado, por la utilización de la palabra “cantos” en vez de “canciones”. Detrás de esta elección léxica quizás se encuentre subyacente la necesidad de resguardarse del prejuicio que pueda recaer sobre un género popular como el de la canción, utilizando un término de más tradición en el ámbito culto. Hablar de “cantos” en vez de hablar de “canciones” supone –conscientemente o no– un gesto político, tendiente a sostener la legitimidad del espacio, de por sí temblorosa por su condición virtual –pues, si bien se trata del Teatro Colón, recordemos que la pandemia hizo patente la vulnerabilidad de todas las instituciones, y las del sector cultural resultaron entre las más afectadas–.

Pero, además de sustituir “canciones” por “cantos”, el título “Cunas de cantos del mundo” realiza una inversión en los términos, pues no dice “cantos de cuna del mundo”. Así, el título adquiere un valor poético, pues las canciones incluidas en el ciclo se presentan de modo metafórico como “cunas” de todos los demás cantos que hay en el mundo. En este caso, las obras elegidas provienen, efectivamente, de distintos lugares del mundo, lo cual evidencia más aún la pretensión de universalidad.

A ello se suma que en todas las piezas se invita al niño a apreciar la sonoridad del idioma original: se alternan el popular “Arrorró” hispánico con obras como “Hush hush, Thula thula”, proveniente de la tradición africana, “O trezinho do caipira”, del brasileño Heitor Villa-Lobos, y “Summertime”, de la ópera *Porgy and Bess*, de Gershwin. Estas serán las cunas de los cantos: estas serán las bases musicales, poéticas, vocales y afectivas de todas las canciones que el niño escuchará en su vida.

Por otro lado, la constitución de este canon universal no inhabilita la representatividad de lo nacional, que sigue signando al Teatro Colón como un exponente de la compleja identidad cultural argentina. Las canciones recogidas se comprenden, entonces, como parte del basamento sociocultural argentino, y de este modo queda patente en la presentación del proyecto en la página web del ciclo:

En todas las culturas del mundo, las nanas y las canciones infantiles están en el origen de los primeros encuentros y en los primeros juegos con palabras, las imágenes y música. Con *Cunas de cantos de mundo*, el Teatro Colón abre un espacio para que los bebés y sus familias se apropien de un cancionero que es un crisol de los ritmos, lenguas, melodías y tonadas que trae a esta costa la inmigración (Teatro Colón, 2020).

A continuación, analizaremos uno de los videos propuestos en este ciclo del Teatro Colón, y que resulta representativo de su estética: “Este era un conejo”, de Silvia Schujer. Todos los videos inician con una presentación hecha por la actriz “Perla” –pseudónimo artístico de Romina Amato–, quien inicia sus breves monólogos con el condicional “Si escuchara el canto del mundo...”, y nos recuerda que estos videos constituyen –intuimos que por la posibilidad de participación que habilitan las redes sociales, a través de comentarios– un “concierto activo”.



Romina Amato personificando a “Perla” en el Ciclo *Cunas de Canto del mundo* en el Teatro Colón.

A ello la web del Teatro Colón añade un texto con una breve reflexión teórica y una advertencia: “Estas actividades proponen que los adultos realicen una escucha activa con sus bebés. No se recomienda que niños menores de 3 años de edad utilicen pantallas”. Esta consideración psicopedagógica recoge una preocupación que excede el ámbito académico, educativo o clínico, y que se plantea actualmente como un tema relevante a nivel social. Sin embargo, la falta de originalidad del planteo por la negación va acompañada de un consejo en afirmativo: se hace hincapié en la “escucha activa” conjunta entre bebés y adultos. Ya desde este punto introductorio se asume una relación entre niños y adultos que es más de cercanía que de asimetría (Carli, 2006; Montes, 2001). En cuanto a su letra, la canción es la siguiente:

Este era un conejo
que no se dormía:
de noche esperaba
que llegara el día.
Su abuela coneja
le cantaba así:
«Conejito, es hora
de ir a dormir.

Si cerrás lo ojos,
 brotará en tu almohada
 una zanahoria
 muy anaranjada.
 Y cuando despiertes
 y no esté la luna,
 verás la sorpresa
 que creció en la cuna».

Éste era un conejo
 que no se dormía:
 de noche esperaba
 que llegara el día.
 Pero de repente
 se acabó la historia,
 y el conejo sueña
 con la zanahoria.

Sueña como sueñan
 los conejos nietos:
 con las dos orejas
 y el bigote, quietos.
 Sueña como sueñan
 todos los conejos:
 con la abuela cerca
 y los miedos lejos.

En lo atinente al video en sí, mientras en la parte superior se desarrolla levemente una animación digital sobre la base de ilustraciones de estilo *naif* en la cual un conejo va entrando en el territorio nocturno y onírico, en la base del cuadro vemos a los intérpretes: tres músicos instrumentistas, un director y una cantante. Esto se encuentra en línea con otras producciones del Teatro Colón durante el 2020, que buscaban revelar el “detrás de escena” de las obras. Evidenciando la precariedad en la que nos sumió la pandemia, la multiplicidad de imágenes en movimiento compone una visualización “para armar” del hecho performático, que supone por parte del niño espectador, el esfuerzo de recuperar cuál de los sonidos se asocia a cada imagen.

En particular, la *performance* del director –de un director que no está dirigiendo a nadie, porque no tiene a nadie enfrente, y cuya función es fácilmente reemplazada por el encargado de la edición y producción musical– se manifiesta como una suerte de ficción. Adopta un papel puramente gestual, pero no por ello menos valioso: en todo caso, se asemeja a las tiernas pantomimas con las que los niños que escuchan buena música pretenden dirigirla, y que van cimentando en ellos las primeras nociones más o menos formales de ritmo, pulso y tempo. La figura central es la de la voz femenina,

que se hace cargo de la enunciación cantada, con un timbre suave que evoca la ternura del arrullo.

En cuanto a este “poema-canción” –pues así lo llama Perla– de Silvia Schujer, se divide en dos partes, separadas por un fragmento instrumental, y a cada una le corresponden dos frases melódicas; todos los versos son de seis sílabas, un verso común en la canción de cuna hispánica. Afín a una gran parte de la tradición poética infantil, si bien no tiene mayores pretensiones de desarrollo de una trama, esta canción sí presenta una estructura de base narrativa.

En la situación inicial se nos habla del conejo, pero no con el típico “Había una vez...”: al decir “*este* era un conejo”, el poema está asumiendo la familiaridad del oyente con el sujeto enunciado, respondiendo a lo que Oomen llama “espacio de percepción”: “en poesía [...] se mencionan a menudo objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera, por tanto, familiarizado con él” (ctd. Pozuelo Yvancos, 1999, p.189). De hecho, el determinante “*este*” es conocido en las canciones de cuna como una forma de referirse al niño, por ejemplo, en “Este niño lindo...”. Por ello, cuando –inmediatamente después– se presenta el conflicto, ya estamos preparados para asumir que este tiene una función pragmática, y que debemos identificar al conejo del enunciado plenamente con el niño al que se busca hacer dormir en la situación empírica.

Luego aparece lo que en términos de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (2005) llamaríamos el “ayudante mágico”: la abuela. Dentro de este marco narrativo, se otorga la palabra a este nuevo personaje. En su discurso directo, la abuela coneja canta, efectivamente, una nana. En su canción, que comprende casi en su totalidad la segunda frase melódica, la abuela utiliza el tópico de la promesa, desarrollando lo que hemos denominado en trabajos anteriores una “canción de cuna con énfasis en el futuro” (Di Marco, 2019).

Tras el breve interludio instrumental, escuchamos la segunda parte, que inicia igual que la primera: “Este era un conejo / que no se dormía: de noche esperaba / que llegara el día”. Lo que cambia es lo que sigue, y que inicia con el nexos adversativo: “*Pero* de repente / se acabó la historia”. Contradiendo las expectativas de una narración, el final aquí acontece de un modo repentino, dando a entender que, en verdad, lo importante ya pasó: durante el momento instrumental, es posible que el conejo se haya dormido, actualizando así en el sueño lo que estaba en potencia en la promesa de la abuela.

Los últimos versos replican estructuras sintácticas recurrentes en el género –y que tienen una clara función pragmática: “Todo el mundo duerme...”–, gracias a las cuales el conejo ahora destaca por su buena actuación: “Sueña como sueñan / los conejos nietos, / con las dos orejas / y el bigote, quietos. / Sueña como sueñan / Todos los conejos”. Y la canción termina

con una coda que revela el motivo del conflicto originario, que antes estaba implícito: “Con la abuela cerca / Y los miedos lejos”.

De este modo, Schujer une poeticidad y funcionalidad a través del sujeto conejo, en el cual se dan paradójicamente la familiaridad y el distanciamiento, y muestra cómo la sutil narración constituye una forma discursiva adecuada para expresar el germen de conflicto inherente a la canción de cuna: el conflicto interno del bebé, que necesita dormirse –pero no quiere hacerlo–, y el conflicto externo con el adulto que quiere dormirlo.

La referencia a lo infantil se ve acentuada por el estilo de los dibujos del video, y así es recibido en las redes sociales. La mayoría de los comentarios se encargan de enfatizar que el video será compartido con niños pequeños, con lo cual se destaca que el público lo entiende como un video claramente dirigido hacia un público infantil.

“Nanas”, del CCK: la canción de cuna en el espacio teatral

Por su parte, el ciclo “Nanas” del CCK, surgió en un momento en el que, si bien ya no regía el confinamiento estricto, aún no había espectáculos para niños. Todas las canciones que lo componen son de autores conocidos, entre argentinos y españoles. La presentación audiovisual es sumamente distinta, pues los videos no muestran imágenes animadas, sino que se ve a las intérpretes –cantante y pianista– sobre el escenario del auditorio, con la zona del público a oscuras, como en una situación de concierto.

La presentificación del espacio teatral acompaña el peso cultural de las obras del ciclo *Nanas*, todas ellas compuestas como piezas de música de cámara. Tampoco cuentan con un personaje introductor, sino que se acompañan, en la página web del CCK, con esta reflexión:

De la mano de los ritmos folclóricos que cada pueblo posee y con espíritu poético, todas las culturas del mundo tienen sus propias nanas o canciones para dormir. Una canción que, con su sonar suave y el afecto de quien la canta, arrulla a los bebés, invitándolos a un sueño calmo. Los invitamos a verlas y escucharlas para compartir un momento de música, ternura y serenidad con los niños antes de irse a dormir. (Centro Cultural Kirchner, 2021b)

Quizás por el tipo de canciones, quizás por la estética, en estos videos la figura del adulto mediador –que puede necesitar explicar, introducir, detener el video y volver a reproducirlo– se hace más presente. La ausencia de una estética visual ilustrada y de un personaje introductor –como lo era Perla– hace que el hilo conductor de los videos, es decir, lo que une a todo el ciclo, sea en definitiva el espacio teatral. Ese espacio cargado con la añoranza de un público que aguardó por muchos años la restauración de este edificio con formato de centro cultural, y que ahora lo ve nuevamente cerrado por la pandemia; un espacio cargado con el

recuerdo de todos los que allí pasaron un buen momento, y que ahora no lo pueden volver a hacer; un espacio cargado, en fin, en la retina de quienes lo ven desde su casa, con la emoción de volver a sentirse, aunque sea a través del espacio virtual, un poco más cerca de ese auditorio, de ese escenario y de ese piano. En particular, la respuesta en las redes sociales a estos videos es distinta de la respuesta a los videos de *Cunas de cantos del mundo*: quienes comentan parecen ser conocidos de las intérpretes, que las felicitan.

En este caso tomaremos como ejemplo para nuestro análisis “Canción de cuna india”, compuesta por Gilardo Gilardi y con letra de Ana Serrano Redonnet.

Arrorró Guagüita,
arrorró mi sol
el huaira del cerro
la flor del cardón.

Velarán tu sueño, vidit'ay,
te darán aliento para andar,
porque fue tu cuna
la infinita Puna.

Arrorró guagüita,
arrorró mi sol,
cantar de vidala
de la caja al son.

Para que te duermas, vidit'ay,
un poncho de estrellas, vidit'ay,
porque fue tu cuna
la infinita Puna.

Se trata de una de las composiciones más famosas de Gilardo Gilardi (Mansilla, 2021), lo cual destaca la originalidad de la *performance* llevada a cabo por la intérprete: aunque en su exposición se observe cierto énfasis en el fingimiento de la voz y de los gestos. Esta elección de yuxtaponer un acento lingüístico con color local a las propiedades musicales no lingüísticas del poema no es habitual, por lo que allí radica su mérito. Por otro lado, el fingimiento no va en detrimento de la canción, sino que enfatiza el carácter de música de cámara de la pieza. En efecto, esta nunca fue pensada para ser cantada por una madre a su niño. Por el contrario, su lugar es la sala teatral, y desde ese espacio particularísimo hará brotar la emoción.



Luz Matas en voz y Tamara Benítez en piano interpretan “Canción de cuna india” de Gilardo Gilardi, en el marco del Ciclo *Nanas*, del Centro Cultural Kirchner.

Este es el mismo sentimiento que provoca la escucha atenta del contrapunto efectuado por el piano, que en la partitura se destaca gracias a los silencios indicados para la voz, y que en el video se ve propiciada por los planos que muestran de cerca a la pianista. La letra –al igual que la de Schujer– hace hincapié en el futuro, anunciando el cuidado del niño por los elementos de la naturaleza, también teñidos de color local. El “*bocca chiusa*” final y su cierre en pianísimo tanto para voz como para piano enfatizan el último verso, “la infinita puna”, extendiendo el arrullo más allá de los límites de la canción, y contagiando el espacio de enunciación teatral con la infinitud del espacio enunciado. El último plano del video, en que la cantante mira hacia adelante casi por primera vez, nos sorprende con su ausencia de aplausos, como si quisiera replicar el silencio de la puna en el auditorio vacío.

Conclusiones

Tras este análisis conjunto de dos ejemplos de los ciclos *Cunas de cantos del mundo* (Teatro Colón, 2020) y *Nanas* (CCK, 2021a), a la luz de un marco teórico que considera la configuración estética y particularmente poética, la vida social de las canciones y la recepción, podemos dar cuenta de que cada institución teatral tuvo un enfoque distinto. Las principales diferencias se presentaron en torno a su voluntad y posibilidades técnicas y logísticas de representación de los cuerpos y espacios propios del teatro, y también en cuanto a la imagen de niño –y de su participación en los espacios digitales– que las sustentaba.

Sin embargo, creemos que ambos operaron como habilitantes de un es-

pacio teatral de gran legitimidad y que contribuyeron a ofrecer, desde su papel de actores de importancia en el campo cultural, un lugar de relevancia para un género que suele quedar relegado, como lo es la canción de cuna. La obligada digitalización impuesta por la pandemia instó a los encargados de programación de estas instituciones a buscar producciones que fueran amables para compartir en el hogar y en familia. Obras que trajeran paz en medio de la crisis. Y la respuesta –que puede sorprendernos que se diera, a la vez, en las dos instituciones– fue esa: la canción de cuna.

¿Qué tienen en común, entonces, los dos ciclos? Que toman un género propio del ámbito doméstico para legitimarlo con el sello de la sala teatral y retornarlo finalmente, a través del espacio digital, a los hogares. En ambos casos, los textos que acompañaban a los videos hacían hincapié en la ternura de las composiciones. Y esta es la emoción, tan necesaria, que tanto el Teatro Colón como el CCK quisieron transmitir. Pensemos –para el contexto de pandemia y también para el actual– cuánto le debemos de ternura a nuestros niños: esa ternura que, en palabras de María Emilia López es “portadora de [...] las funciones [del adulto de] contener, envolver, organizar y procesar los sentimientos indiscriminados que a veces agobian a los bebés”, y “sostén para atravesar ese espacio de tiempo y de historia en que el niño inaugura su condición humana” (2005, p.5).

Referencias bibliográficas

- Betancourt Mendieta, A. & Romero Vázquez, J. (2020). “Emblemas del progreso: el Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880-1910”. *Signos Históricos*, N° 44 (julio/diciembre), pp.260-292.
- Carbonari, F. A. (2013). “La arquitectura como vehículo de legitimación social. Los ámbitos de sociabilidad de la comunicad italiana de La Plata destinados a albergar la actividad teatral”. *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata, SEDICI. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42535>.
- Carli, S. (2006). “El problema de la representación. Balances y dilemas”. En: Frigerio, G. (Ed.), *Infancias y adolescencias: Teorías en el borde cuando la educación discute la noción de destino*. Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, pp. 80-88.
- Centro Cultural Kirchner (2021a). *Nanas. Canción de cuna india: Gilardo Gilardi* [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FA-vKrBMBRlk>.
- Centro Cultural Kirchner (2021b). Información pública.
- Cerrillo Torremocha, P. (2007). “Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica”. *Revista de Literaturas Populares*, 7/2, pp.318-339.
- Corrado, O. (2004). “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, pp.17-44.
- Di Marco, M. (2019). “De lo afectivo a lo apelativo: hacia una tipología lor-

- quiiana de las canciones de cuna según su espacio de percepción”. *Boletín GEC*, N° 24 (*Prácticas críticas alrededor de Lorca*), pp.65-79.
- Fernández Walker, G. (2015). *Colón: teatro de operaciones*. Eterna Cadencia.
- Gilbert, A. y Liut, M., comps., (2019). *Las mil y una vidas de las canciones*. Gourmet Musical.
- López, M. E. (2005) “Didáctica de la ternura. Reflexiones y controversias sobre la didáctica en el Jardín maternal”. *Punto de partida*, 2 (18), pp.1-14.
- Mansilla, S. L. (2003). “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 18, año XVIII, pp.19-38.
- Mansilla, S. L. (2021). “Música y literatura en Argentina. las canciones de Gilardi sobre poemas de Lugones”. *Artes en Filo*, N° 1, pp.20-38.
- Mendivil, J. (2013). “*The song remains the same?* Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. *El oído pensante*, vol. 1, N° 2. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.
- Montes, G. (2001). “No hay como un buen ogro para comprender la infancia”. *El corral de la infancia*. Fondo de Cultura Económica, pp.29-43.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1999). “Pragmática, poesía y metapoesía en «El Poeta» de Vicente Aleixandre”. En: Cabo Aseguinolaza, F. (Ed.), *Teorías sobre la Lírica*. Arco Libros, pp.177-201.
- Propp, V. (2005). “Morfología del cuento”. En Cuesta Abad, J. M. y Jiménez Heffernan, J. (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*. Akal, pp. 110-127.
- San Martín García, A. P. (2018). *Políticas culturales implementadas en el Teatro Colón de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2000-2015)* [tesis de maestría]. Maestría en Gestión Cultural, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Teatro Colón. (2020). *Cunas de cantos del mundo. Este era un conejo* [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Zbhe3k8X3wA>.
- Valenti Ferro, E. (1997). *Historia de la ópera argentina*. Ediciones de Arte Gaglianone.

Parte III

**MIGRACIONES
LITERARIAS:
POR LAS RUTAS DE LA
POESÍA Y EL CINE**

Atlas de intensidades compartidas: Claudia Masin, del cine a la poesía

María Lucía Puppó

El libro como interfaz

Voz, ritmo, escena, punto de vista, acercamiento o alejamiento del objeto, encuadre, montaje: hay un vocabulario común a la poesía y el cine que se relaciona con técnicas y componentes de estas dos artes. En analogía con la expresión “cine de poesía” que Pier Paolo Pasolini propuso en 1965, podemos hablar de “poesía de cine” cuando el discurso poético recurre al séptimo arte, tanto en el plano de lo temático como de lo formal.

La poeta argentina Claudia Masin ha publicado hasta el momento tres libros compuestos íntegramente por poemas basados en películas: *La vista* (Masin, 2002), *Lo intacto* (2017) y *El cuerpo* (2020).¹ Los tres incluyen poemas que replican los títulos de los filmes y ofrecen, en las últimas páginas, un listado de las películas indicando el nombre del director o la directora, el país de origen y la fecha de producción. La poesía de cine desarrollada por Masin, como ha señalado Milagros Porta, “no se reduce a la mera cita o el juego intertextual: el ejercicio visible de cinefilia es solo un terreno posible de encuentro con quien la lea, pero sin constituir un requisito de lectura” (2021, s/p). Agrega Leandro Llul que en los poemas “no hay pretensiones de traslación ni relaciones de equivalencias, sino un afán (y no un procedimiento) de búsqueda, de rastreo de tonos, timbres y sensibilidades” (2021, s/p). Lejos de contar un argumento o demorarse en detalles técnicos, cada poema de estos libros de Masin “nace de una película y, al mismo tiempo, crece convirtiéndose en algo nuevo, algo que trasciende a la propia historia” (León Sánchez, 2021, p.318).

En una entrevista conducida por Cristina León Sánchez en 2021, la poeta expresaba que su escritura surge “de aquellas experiencias tan intensas de las que resulta una urgencia, una necesidad, el acto de escribirlas” (Masin en León Sánchez, 2021, pp.318-319). De este modo, la intensidad aparece como el rasgo principal de un film que despierta en la autora el deseo de escribir un poema a partir de la experiencia cinematográfica. En el origen está ese relato audiovisual que ha desatado una catarata de emociones, pre-

¹ Claudia Masin nació en Resistencia, Chaco, en 1972. Actualmente reside en Córdoba (Argentina). Es poeta, psicoanalista y coordina talleres de escritura. Publicó diez libros de poesía, dos antologías y un volumen de su poesía reunida. Obtuvo el Premio Casa de América en 2002 y el del Fondo Nacional de las Artes en 2017. Libros suyos han sido editados en España, México, Chile y Brasil, y poemas de su autoría fueron traducidos al inglés, francés, portugués, italiano y sueco.

guntas y recuerdos que las palabras de la poeta-espectadora buscarán seguir de cerca y explorar, sin pretender fijar su sentido.

Ante todo, cabe pensar los tres libros de poesía de cine de Masin como objetos materiales, códices que permiten una lectura lineal o salteada.² Siguiendo este razonamiento, nos recuerda Amaranth Borsuk que los libros son medios interactivos y, aunque “la mercantilización y la industrialización de la impresión crean la ilusión de fijeza del texto y de estabilidad del sentido”, lo cierto es que “los libros son siempre una negociación, una *performance*, un evento” (Borsuk, 2020, p.158).

¿Qué hacemos con un libro? ¿Qué puede hacer un libro? Un primer acercamiento a los tres poemarios examinados revela que cada uno de ellos *convoca*, de forma secundaria, mediatizada por la palabra, *una serie de imágenes en movimiento –películas– que construyen una historia cultural y una memoria social*. Los films aludidos en los poemas de Masin van desde los años cincuenta hasta el presente e incluyen producciones destacadas de Hollywood pero, mayormente, se inscriben en la categoría del cine arte o cine de autor. Los/as cineastas pueden ser de origen latinoamericano, norteamericano, europeo, asiático, australiano o africano. En este sentido, cada libro funciona como un álbum-atlas bajo el modelo abierto y desjerarquizador del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, e incluso podría formar serie con libros de artista como los de Ed Ruscha, que reúnen fotografías de estaciones de servicio (*Twentysix Gasoline Stations*, 1963), departamentos de Los Ángeles (*Some Los Angeles Apartments*, 1965) y piscinas (*Swimming Pools and a Broken Glass*, 1968). Como ellos, los libros de películas de Masin convocan imágenes –ya no fotografías, sino secuencias filmicas– e invitan a los lectores-espectadores a realizar, a través de ellas, “una especie de viaje desde el sofá” (Borsuk, 2020, p.149).

En segundo lugar, podemos pensar que los libros de Masin que evocan películas se orientan a *crear un entorno, una arquitectura de imágenes* al modo del *Atlas* iniciado en 1962 por el artista alemán Gerhard Richter (Bruno, 2018, p.473). Por medio de fotografías encontradas o tomadas por él mismo, así como de collages, dibujos y esbozos, el *Atlas* de Richter nació de “la necesidad de crear un cosmos, a la vez público y privado, frente al aluvión de las imágenes” (Giaveri, 2011, p.229). También las salas de cine nacieron como espacios arquitectónicos destinados a la visualización. En analogía con estas, los tres libros de Masin funcionan como espacios físicos privilegiados para ver o volver a ver con otros/as incontables películas; no de forma directa, claro, sino a través de la mediación de la voz poética. Publicados en tres ciudades diferentes –Madrid, Buenos Aires y Córdoba–, proponen repertorios específicos para entablar un vínculo de complicidad con los/as lectores/as.

² Como el rollo (de pergamino o de papiro), el códice es uno de los formatos posibles del libro. Consiste en un “bloque de páginas entre dos tapas, sostenidas por uno de los lados”. El nombre proviene del latín *caudex* (‘tronco de árbol’), debido a que los romanos utilizaban ese término para describir grupos de tablillas de madera rellenas con cera (*pugillares*), predecesoras estas últimas de las páginas (Borsuk, 2020, p.272).

Como señaló Ulises Carrión, “un libro es una secuencia espacio-temporal”, es decir, una especie de película (citado en Borsuk, 2020, p.155): basta pensar en el folioscopio (*flip-book*) y su velocidad mágica. Un libro puede resultar un hábitat que elegimos para permanecer más o menos tiempo; se erige como una morada imposible que nos ofrece apenas un modelo de mundo, precario e incompleto pero fascinante, como esas instalaciones de Alison Knowle (*The Big Book*, 1967; *Book of Bin*, 1982; *Boat Book*, 2014) que presentan libros gigantes donde es posible transitar, literalmente, de una página a otra. Los libros-cines de Claudia Masin nos recuerdan que todo libro es un ejemplar de *Elige tu propia aventura* porque invita a una experiencia lectora única, en lo que va de los movimientos de los ojos y el deslizamiento del papel entre los dedos hasta la erección de las sofisticadas arquitecturas del sentido y la interpretación.

Entre espacios y emociones

En este apartado ofreceremos un acercamiento a los tres libros de poesía de cine de Claudia Masin a partir de algunas hipótesis que plantea Giuliana Bruno en *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* (2002). Explica esta autora que el cine propone, desde sus inicios, un viaje espacial y emocional que involucra tanto a los actantes del mundo ficcional como a los/as espectadores/as: “Cinematic space moves not only through time and space or narrative development but through inner space. Film moves; and fundamentally «moves» us, with its ability to render affects and, in turn, to affect” (Bruno, 2018, p.23).³

La *moción* (el “movimiento”) de la imagen provoca una *emoción* en quien la mira. Los poemas de Masin intentan poner en palabras esa dinámica inherente al cine. Resulta paradigmático en este sentido el poema dedicado a “París Texas”, incluido en *La vista*:

Me gustaría contarte lo que veo, hablarte
de los hoteles abandonados apareciendo de la nada
en medio de la carretera como castillos solitarios
cuyos puentes levadizos hubieran sido
dinamitados hace tiempo. Me gustaría
contarte lo que veo pero es imposible
hallar un dolor que condescienda
a ser narrado. ¿Vale la pena entonces,
emprender tan largo viaje para ir de un extremo
a otro del silencio? También es imposible
callar por completo: sé que terminaré por llamarte,
como se llama a alguien cuando se está a oscuras,
sin el auxilio de la voz, un estremecimiento
semejante al de las luciérnagas
que al chocar contra un parabrisas en la ruta,

³ El espacio del cine nos mueve no sólo a través del tiempo y el espacio o del desarrollo narrativo, sino también a través del espacio interior. El cine se mueve; y fundamentalmente, “nos” (con)mueve con su habilidad para vehicular los afectos y, a su vez, para afectar” (Bruno, 2018, p.23, traducción propia).

se deshacen esparciendo una nube pequeña
de polvo y luz, y ésa -quizás- es su idea
de un encuentro.

(Masin en Nachón, 2007, p.149)

Como la *road movie* de Wim Wenders, el poema sitúa al personaje en un paraje desolador del interior de Estados Unidos.⁴ Tanto el protagonista como su antigua amante son seres incomunicados, reducidos al silencio; uno porque ha perdido la memoria y no recuerda quién es; la otra porque vive en la tristeza, separada de su hijo. El viaje del hombre vendrá a reparar la ausencia, a unir lo que no debería haber sido roto. En el poema, el encuentro de ese hombre y esa mujer es aludido por la imagen paradójica de las luciérnagas, portadoras de luz, ciegas que no saben que van a morir incrustadas sobre el vidrio que las refleja. Así, los desplazamientos espaciales resultan inseparables de los acercamientos y alejamientos afectivos, y como tales son experimentados por los/as lectores/as-espectadores/as.

Muchos poemas de Masin ponen en escena encuentros que marcan las historias de vida. Los protagonistas suelen ser antihéroes y antiheroínas, sujetos en tránsito, seres que se saben dañados y no esconden sus cicatrices. A esta misma estirpe nómada pertenecen los personajes de “Corazón salvaje” de David Lynch: “nosotros que fuimos / la intemperie, el viento que se levanta en la ruta / y hace bailar el polvo ...” (Masin, 2020, p.11). Y los de “Ondas que se desvanecen” (*Aurora* de Kristina Buozyte, 2012): “Nosotros / no tenemos una patria, para reunirnos / levantamos una casa de la nada” (p.33).

Si en *La vista*, la infancia es un hilo que conecta varios poemas/películas, en *Lo intacto* y *El cuerpo*, son las relaciones amorosas las que ocupan un lugar preponderante. La escritura suele hacer foco en dos momentos: el inicio y el fin del vínculo. La protagonista de *Las lágrimas amargas de Petra von Kant* de Rainer W. Fassbinder, compara el despertar de la pasión con “el siseo de la serpiente cuando pasa, / una flecha entre los arbustos, la ráfaga / que dejó tras ella, su electricidad” (2020, p.17). Descrito como tormenta, huracán, terremoto, el enamoramiento es un vendaval, *la bufera infernal, che mai non resta*: un torbellino como el que arrasa en el Canto V del Infierno dantesco. Esa revolución descoloca completamente a los sujetos en los poemas/películas que abordan amores homosexuales iniciáticos, como es el caso de *La vida de Adèle* (Kechiche, 2013) y *Llámame por tu nombre* (Guadagnino, 2017).

4 Todos los poemas de estos tres libros son enunciados por un/a hablante que utiliza la primera persona singular, con breves paréntesis en que recurre a la primera persona plural. Esto permite relacionar las composiciones de Masin con la técnica del *monólogo dramático*, cultivado en el siglo XIX por Robert Browning y, más cerca en el tiempo, por poetas como Borges (“Poema conjetural”, 1943), John Ashbery (“Self-Portrait in a Convex Mirror”, 1975) y Juana Bignozzi (“Las poetas visitan a Andrea del Sarto”, 2014). Justamente, recordaba Pasolini en “Cine de poesía” que no hay *monólogo interior* en el cine porque este “no tiene las posibilidades de interiorización y expresión que tiene la palabra” (1970, p.24).

Los poemas recurren a comparaciones y sinécdoques para referirse al sexo y el deseo: “salimos como lobas” dirán las mujeres de *Las noches de Cabiria* (Fellini, 1957); “La marca de los dientes en el cuello: eso fue el amor” (Masin, 2017, p.56), recuerda uno de los vampiros de *Sólo los amantes sobreviven* (Jarmusch, 2013). “Animales raros” (2020, p.11), quienes aman resultan “criaturas ... salvajes” (p.71) como los vampiros de *El ansia* (*The Hunger*, 1983) de Tony Scott, los personajes excitados por accidentes de autos en *Crash* (Cronenberg, 1996), la *femme fatale* interpretada por Juliette Binoche en *Daño* (*Damage*, 1992) de Louis Malle y la bestia de *El monstruo de la laguna negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). Eros actúa unido a Thánatos en muchos de estos filmes y sus respectivos poemas, dando paso a la destrucción. Otros poemas/películas, en cambio, exploran la intimidad silenciosa de quienes se atraen –*En cuerpo y alma* (Enyedi, 2017)–, o bien sobrevuelan nostálgicamente los restos de un amor perdido –*Esplendor en la hierba* de Elia Kazan, *Los girasoles de Rusia* de Vittorio De Sica–.

Como en el cine, los poemas transmiten las sensaciones corporales y configuran una percepción háptica del espacio. Consideremos en este punto el inicio de *Melancolía* (Von Trier, 2011), perteneciente a *Lo intacto*:

No soy yo la que quedé suspendida en el espacio, sin contacto
con la tierra. Somos todos: sólo se salvan los animales
y los niños, encerrados en el puro placer de estar vivos,
del que solo el crecimiento
o la muerte los liberan. Los demás ¿qué sabemos
del verdadero olor del invierno, si ni siquiera recordamos cómo era
sentir el tajo del frío en la cara por donde entraban
las miles de pequeñas esquirlas de la helada, si hemos olvidado,
de todas las cosas, la más importante: cómo se sentía
el sol que forzaba el deshielo del cuerpo
largamente congelado, cómo era
desperzarse como un jaguar saliendo del letargo
y lanzarse a correr desesperados, enloquecidos de dicha
por haber –finalmente– despertado? ...
(Masin, 2018, p.48)

Observamos que la escritura poética trae nuevas imágenes para reforzar la atmósfera agobiante de la película de Von Trier. Entonces la pasividad de la protagonista anestesiada, dormida y “suspendida en el espacio” contrasta con las sensaciones intensas experimentadas por los niños y los animales, expuestos al borde afilado del invierno o la tibieza restauradora de la primavera. Si los humanos adultos se paralizan replegados sobre sí mismos, los otros seres vivientes se alargan y se desplazan, apropiándose del espacio en un derroche de vitalidad. De este modo el poema de Masin pone en escena esa “óptica táctil” estudiada por autores como Alois Riegl y Michael Taussig (Bruno, 2018, p.359).

Sensación de libertad, alegría, miedo, violencia son emociones o estados que “toman cuerpo” en los textos para delinear el perfil del/de la hablante

poético/a. Y ellos mismos dan cuenta de la intensidad de la experiencia cinematográfica, pues el ojo que mira una película no está desencarnado, sino profundamente conectado con los otros sentidos, así como con los afectos y la memoria del/de la espectador/a. Arribamos así a otra idea central que recorre el *Atlas of Emotion* de Bruno, aquella que indica que *el cine es decodificado por un cuerpo vivo y sexuado*.

¿Quién habla en la poesía de cine de Masin, la voz de un personaje de película o la voz de la poeta-espectadora? Hablan, justamente, esas dos voces fusionadas en una, pues la primera es la *persona* o máscara enunciativa que ha elegido la segunda. Prestemos atención al final del poema que evoca *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, incluido en *El cuerpo*:

...Yo recuerdo
 cada cosa que me dijiste con la precisión
 del coleccionista, con la absurda
 pasión del que acumula cosas que no sirven,
 hasta que no queda espacio en la casa
 para lo verdaderamente útil, lo que hace
 que los días avancen. Cada día
 dura tres otoños cuando se está esperando,
 se vuelve demasiado larga la vida
 cuando se está a merced del terror
 y del amor como en la infancia. ¿Cómo fue
 que reemplazaste el aire que entraba a mis pulmones
 y se expandía como un árbol, indiferente al mundo, ocupado
 en su propia tarea: seguir creciendo, seguir alimentándose
 y alimentándome? En su lugar no deja
 de propagarse una raíz monstruosa
 cuyo único impulso es durar, reproducirse,
 eclipsar todo lo que hubo
 antes de vos, ese resplandor breve, innecesario,
 que alguna vez fui yo.
 (Masin, 2020, pp.51-52)

Uno de los protagonistas del film de Michael Gondry presta su voz sin que sepamos bien de cuál personaje se trata. En este caso, la reflexión sobre el tiempo dispara el recuerdo de escenas de la infancia asociadas a dos emociones fundamentales: el terror y el amor. Ambas se alojan en el cuerpo y allí es donde el imaginario vegetal expresa el contraste entre la libertad de quien está a gusto consigo mismo (asimilable a una respiración que se expande como un árbol) y la angustia del que ama (que toma la forma de una raíz gigante y devoradora del yo). Se dibuja de ese modo un mapa afectivo cambiante, una cartografía vegetal y dinámica del “paisaje íntimo” (Bruno, 2018, p.345).

Resonancias

Comenzamos este trabajo haciendo referencia a la intensidad que Claudia Masin encontraba en el cine y buscaba alojar en sus poemas. Hemos

comprobado que esa intensidad está estrechamente ligada al dinamismo emocional que atraviesa el discurso fílmico y que afecta a los/as espectadores/as. La poesía de cine de Masin rodea y busca perpetuar en palabras esa conmoción, ese fuego que se enciende cuando nos entregamos al séptimo arte. Al vocabulario del fuego, justamente, recurrió Georges Didi-Huberman para referirse a esa cualidad que “nos toca” o “nos mueve” de las imágenes: “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado” (Didi-Huberman, 2013, p.8).

Las imágenes que provee el cine tienen el poder de alumbrarnos con su llama, así como también, por su misma incandescencia, pueden quemarnos, perturbarnos o alterarnos la visión. Esa temperatura se traspasa de las películas a los poemas en un complejo vínculo intermedial. Poesía y cine se entrelazan en los tres libros de Claudia Masin para apresar diversas cartografías afectivas que vemos y sentimos con todo el cuerpo, a medida que leemos, haciendo foco en los territorios de la infancia y el amor-pasión como reinos del autodescubrimiento y la máxima vulnerabilidad. Creemos que, más que “traducir” o “emular” la experiencia cinematográfica en la escritura poética, la poesía de cine de Claudia Masin registra y explora la “resonancia” de un film a través de la palabra.

El concepto de repercusión o resonancia fue estudiado por varios autores como un fenómeno estrechamente ligado a la poesía (Blanchot, 1970, p.414; Collot, 2005, p.15; Spiller, 2011, pp.193-194). Gaston Bachelard señaló que la imagen poética no es una simple evocación del pasado, sino la repercusión (*retentissement*) de los ecos de un pasado que aún no se extinguen (Bachelard, 2000, pp.7-11). Esta idea es deudora del pensamiento del psiquiatra Eugène Minkowski, quien definió la repercusión como “un fenómeno esencial de la vida” que no se reduce a la esfera auditiva (Diez, 2014, p.187). Paul Ricœur observó cómo la memoria y la lectura poética dependen de un “fenómeno de repercusión, de eco o de reverberación”, puesto que en ambas instancias “la imaginación se difunde en todas las direcciones, reanimando experiencias anteriores, despertando recuerdos dormidos, irrigando campos sensoriales adyacentes” (Ricœur, 1986, p.220). La resonancia de la poesía tiene que ver con el poder de evocación de las imágenes, las palabras y los sonidos que “existen en dependencia de una voz capaz de materializar un espacio único y singular, moldeado por la intimidad de un sujeto y abierto a la escucha de los otros” (Puppo, 2019, p.1011).

Los poemas examinados en este trabajo exploran y perpetúan la resonancia de los filmes que los suscitan. Como explica Roland Spiller, la resonancia tiene como principio central “la diferencia de lo mismo, la presencia de lo ausente, el reconocimiento del otro como propio” (2011, p.193). Por tal motivo, resulta una vía privilegiada para abordar los contactos entre poesía y cine desde una lógica más abarcadora que la que ve simplemente en la poesía una expresión verbal de la visualidad propia de lo cinematográfico.

Una manifestación artística es percibida por un sentido, pero posibilita la capacidad de establecer relaciones con otras percepciones y sentimientos. Así, más que de “correspondencias”, preferimos hablar con Jean-Luc Nancy (2006) de una “proximidad contrastada” entre las artes, puesto que cada una de ellas atrae y convoca a las otras desde el registro de sentido que le es más propio, instaurando “una interminable resonancia mutua” (p.9).

¿Qué resuena de un film en un poema? Puede ser una imagen, una melodía, una frase, una atmósfera emocional, o puede ser también *lo no visto*, algo del personaje (una sensación, un recuerdo, una fantasía) que no es abordado en la película. Con este punto se relaciona el segundo epígrafe que Masin eligió para *Lo intacto*, dos frases de William Goyen que aconsejan que “*lo que debes contar es precisamente aquello que no se vio... esta es tu tarea*” (2018, p.9; cursivas en el original). La cita del narrador estadounidense apunta a que la escritura haga presente lo que ha estado ausente en el campo visual y, de este modo, abre un juego infinito en el que los personajes-habla-blanes podrán prolongarse en una existencia nueva, tomando distancia de su contexto y medio originarios. Es justamente esto lo que ocurre en los libros de Masin cada vez que un personaje recuerda vivencias de un pasado que no se menciona ni alude en la película que protagoniza.

Podemos concluir que la exploración del vínculo poesía-cine, en el caso de Masin, no prioriza ningún tipo de paralelismo ni de pugna entre los lenguajes, sino que apuesta a *que cine y poesía resuenen –con absoluta libertad– uno en la otra, potenciándose mutuamente*. Pues si las películas operaron como disparadores para la escritura de los poemas, también es cierto que la lectura de los poemas nos reconecta a los/as lectores/as con los filmes que ya vimos, así como también nos despierta el interés por ver los que aún nos resultan desconocidos.

La poesía de Claudia Masin se embebe, en términos pasolinianos, de “la prevalente artísticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica” (1970, p.18). Su apuesta por el lirismo, sin embargo, no va en desmedro de la narratividad. Hemos comprobado que los poemas hilvanan escenas y secuencias de un relato fílmico que se asimila, a su vez, a otros relatos. En última instancia, los poemas nos enseñan, con el protagonista de *Her* (Jonze, 2013), que poesía y cine forman parte de “las historias que nos contamos unos a otros / desde que sabemos que contar historias / calma el terror y nos acerca” (Masin, 2018, p.64). Así, la imaginación aparece como una parte esencial de la vida humana que, traspasando medios y soportes, nos recuerda que en este mundo únicamente contamos con mapas íntimos y señales provisionarias para guiarnos: “Todos estamos hechos de historias inventadas” (2018, p.58).

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1957, 2000). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Traducción de Pierre de Place. Monte Ávila.
- Borsuk, A. (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Traducción de Lucila Cordone. Ampersand.
- Bruno, G. (2002, 2018). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso.
- Collot, M. (2005). *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. José Corti.
- Didi-Huberman, G. (2013). “Cuando las imágenes tocan lo real”. En: Didi-Huberman, G., Chéroux, C. y Arnaldo, J. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Diez, F. (2014). “A la escucha de la libertad en el pensamiento de Paul Ricoeur”. En: Avenatti de Palumbo, C. (coord.), *La libertad del Espíritu. Tres figuras en diálogo interdisciplinario*. Ágape/Universidad Católica Argentina, pp.179-196.
- Giaveri, F. (2011). “El Atlas de Gerhard Richter”. *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario, pp. 225-239.
- León Sánchez, C. (2021). “La voz de los creadores: entrevista a Claudia Masin”. *Trasvases entre la literatura y el cine*, nro. 3, pp.317-324.
- Llul, L. (5 de agosto de 2021). “Reseña de *El cuerpo* de Claudia Masin”. *Otra Parte*, 5/8/21. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/el-cuerpo/>
- Masin, C. (2002). *La vista*. Visor.
- Masin, C. (2017). *Lo intacto*. Hilos Editora.
- Masin, C. (2020). *El cuerpo*. Ilustraciones de Ivan Jerónimo. Portaculturas.
- Nachón, A. (selección y prólogo) (2007). *Poetas argentinas (1961-1980)*. Ediciones del Dock.
- Nancy, J-L. (2006). “La imagen: Mímesis & Méthexis”. *Escritura e imagen*, N° 2, pp. 7-22.
- Pasolini, P. P. (1970). “Cine de poesía”. En: Pasolini, P. P. y Rohmer E., *Cine de poesía contra cine de prosa*. Traducción de Joaquín Jordá. Anagrama, pp. 9-41.
- Porta, M. (11 de noviembre de 2021). “La energía digresiva del cinematógrafo. Tres poemarios de Claudia Masin”. *Taipei revista*. <https://taipeirevista.com/index.php/2021/03/11/la-energia-digresiva-del-cinematografo-tres-poemarios-de-claudia-masin/>
- Puppo, M. L. (2019). “«Una exigencia de la letra misma»: Amanda Berenguer ante la puesta en voz de su poesía”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXV, nro. 268, pp. 997-1014.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Seuil.
- Spiller, R. (2011). “Resonancias de la diferencia: la poesía en vía hacia la transculturalidad”. *Iberoamericana*, vol. XI, nro. 43, pp. 193-207.

Un mapa de no lugares: un recorrido por las carreteras nocturnas de Ígor Barreto

Ricardo Suárez

Para entender a qué nos referimos con lo que el crítico Antonio López Ortega llama “muerte de los referentes nacionales” y de qué manera este concepto opera en *Carreteras Nocturnas* (2010),⁵ conviene traer a colación un breve poema perteneciente al libro *País* (2007) de Yolanda Pantin, compañera de generación de Ígor Barreto (Venezuela, 1952). El texto en cuestión lleva por título *Exilio* y consta de tres versos: “Ustedes / perdieron un país / dentro de ustedes” (Pantin, 2007, p.40). Este ingenioso epigrama, imbuido del mismo *Zeitgeist* que leeremos en los diecinueve poemas de *Carreteras Nocturnas*, condensa el escollo que funge como punto de partida para ambos textos. Si el país de cada uno/a es un conjunto de memorias y afectos inseparablemente asociados a los lugares en que ocurrieron, ¿qué hacer cuando estos cambian de forma drástica debido a traumáticos procesos históricos, como revueltas sociales, crisis económicas, migraciones masivas, desastres naturales o persecución política? No es menos pertinente señalar que, a su vez, no es necesario que ocurran acontecimientos de tal magnitud para que perdamos un país: para la memoria, la catástrofe más nociva es una que siempre está ocurriendo, sin que reparemos demasiado en ello: el paso del tiempo. Si a esta secreta calamidad le apoyamos los profundos cambios institucionales que atravesó Venezuela desde 1989 a 2007 –el Caracazo, el golpe de estado del 4F, la destitución de CAP en 1993, la elección en 1998 de Hugo Chávez como presidente, el 11 de abril y el paro petrolero de 2002-2003, entre otros– de ahí se infiere que nuestro presente, atiborrado de refundaciones, terminó enterrando de forma convulsa y fragmentaria cierta parte del pasado. Dice Ricardo Ramírez Requena: “Somos un pueblo siempre incómodo con su presente. Un presente que nunca lo satisface, que nunca lo complace, que nunca lo llena” (2019, p.41). Es en este contexto sociohistórico donde florecen una serie de poéticas que buscan referir la desaparición de ese país personal, resintiendo la borradora ejercida por un presente que busca imponerse desde los discursos, las proclamas y la polarización. Dentro de tales propuestas, encontramos a la ya mencionada Yolanda Pantin con poemarios como *El hueso pélvico* (2002) y *País* (2007), a Harry Almela con *Silva a las desventuras en la zona sórdida* (2012) y a Ígor Barreto con *El duelo* (2010) y *Carreteras nocturnas* (2010).

⁵ Asimismo, es pertinente señalar que la primera edición de *Carreteras nocturnas*, realizada por la Sociedad de amigos del Santo Sepulcro en 2010, incluye una serie de fotografías de Ricardo Jiménez. Los condicionamientos materiales de la circulación de los textos jugaron en contra de un análisis íntegro que abarque esta otra parte del libro, no contenida en la edición usada en este análisis, la compilación hecha por Pre-Textos en 2014.

Puesta en relación con el resto de sus trabajos, tanto *El duelo* (2010) como *Carreteras nocturnas* (2010) suponen un giro de no menor importancia en los temas de la poesía barretiana. Al respecto, indica Gina Saraceni:

Si hasta ahora el motivo que articulaba sus libros era la naturaleza como resistencia e ilegibilidad, [...] en esta nueva etapa son otros los espacios y materias que interpelan al poeta. Al pueblo natal, el río, la gente, el invierno del llano, le suceden el presente como una temporalidad radical cuyo transcurrir solo deja espacio a la desesperanza y el desencanto (2017, p.35).

Los diecinueve poemas que conforman *Carreteras nocturnas*, muestran a un poeta que siente a Caracas –y a toda Venezuela– como un miembro que fue amputado pero sigue doliendo. La sucesión a primera vista inconexa de textos en los que se narran o aparecen viajes –por aire o tierra–, abejas, medusas, una perra pointer, astronautas, actores pornográficos, en realidad encubre la tentativa del poeta de hacer algo con trozos ardientes de experiencia que le exigen un sentido, aunque más no sea el de quedar como un catálogo de fotos desenfocadas, borrosas y movidas debido al temblor de una cámara que no sabe o no puede estar quieta. Los versos de *Carreteras nocturnas* atacan en enjambre; erráticos, pican la mano de quién agita el libro como un panal en busca de miel o de sentido. Hay que agitar el panal, aunque puedan picarnos o peor, aunque esté vacío.

Volar finaliza siempre: el desencanto frente a la utopía

El primer poema “Volando cometas chinas en Caracas un domingo de Marzo” monta la escenografía presente en varios de los poemas siguientes. De mayor extensión al ser comparado con la mayoría de los poemas restantes, en él se narra, en clave alegórica, el fracaso político de las aspiraciones de la clase trabajadora “y nosotros queríamos volar / la gran cometa con forma de dragón / sobre una colina rala / en las estribaciones del mísero oeste” (Barreto, 2010, p.373). Como se verá posteriormente, el vuelo y lo relativo a lo aéreo funcionan en este poemario como símbolo de ilusión política o de fe en la posibilidad de representación; en este caso el vuelo de la cometa representa el deseo de ascenso social y mejoramiento de las condiciones de vida de los marginados:

y tras él: Rita, Mary y Canney
 –aseadoras de escaleras y oficinas
 desde hace veinte años–
 añoraban vivir en el lucero del alba.
 [...] y el pintor de brochas y rodillos, Aly Pérez,
 capaz de cambiar con su trazo el color del mundo. (p.373)

El claro campo semántico conformado por los términos *añoraban-lucero-alba-cambiar-color-mundo* subraya las intenciones de este “cortejo de esperanzados” que sigue a Lu Pan, el dueño de la cometa, “constructor

de artefactos alados / un Dédalus / que voló sobre el Camino Púrpura” (p.373), a quién podríamos ver como un símbolo de la dirigencia política o de cierta clase intelectual. Luego de esta introducción, el yo lírico describe cómo Lu-Pan procede a situar la cometa en el aire para que vuele, correspondiendo las aspiraciones del cortejo: “Y al fin / la cometa en forma de dragón abrió sus fauces / y al colmar el óvalo de sus pulmones / se elevó por el cielo / como el cuerpo imaginario / de nuestro persistente deseo de volar y ser” (2010, p.374). Una vez arriba, el dragón traza dos elipses y se cree lo suficientemente fuerte como para desafiar a los vientos y querer tragarse el sol. La naturaleza no puede desentenderse de la *hybris* de la cometa y pasa factura: “Pero otra vez los vientos / no respetaron los puntos cardinales [...] / El dragón se volcó / y zozobró el país contra la tierra” (2010, p.375). Naufragan las esperanzas del proletariado a la vez que Lu-Pan, que “se había creído Dios en una fábula” se revela como “Un funcionario de confianza / ataviado por otros para el artificio y la simulación de una bombachada china” (p.375). Concluye la narración con unos versos que suenan a moraleja: “Navegar podría llegar a un término / pero volar, finaliza siempre” (p.375). El cortejo de esperanzados reconoce su fracaso trágicamente, han sido engañados por un funcionario que se creyó Dios. Comenta G. Saraceni sobre este poema:

Se trata de la caída del país que se desploma sobre la miseria del cerro a pesar del intento de Lu Pan [...] de timonearlo a través de un cordel y un mapa. La simulación del control y del conocimiento del territorio, no pueden evitar la caída del dragón disminuido por la ‘devoración’ y la ‘pobreza.’ (2017, p.38)

De igual manera, el marcado tono orientalista y *kitsch* del poema resalta más cuando se lo enfrenta a la cruda realidad que está refiriendo, con el probable objetivo de provocar un efecto de distanciamiento brechtiano en el lector, alertando sobre los riesgos de confiarle el cordel de la cometa a un funcionario ataviado para la simulación.

A continuación, “La abeja” retoma esta isotopía del vuelo para maridarla con la “Retórica de la luz”, tópico rastreable en la poesía venezolana desde uno de sus autores fundantes, Andrés Bello, con su *Silva a la agricultura de la zona tórrida* (1826): “Nada más próximo / a la locura / que la rabia / de una abeja / contra la luz / de una bombilla” (p.376). Lo lumínico asociado a la locura puede sonar contraintuitivo desde una perspectiva racionalista, pero cobra más significado cuando leemos este giro del tópico a la luz de un célebre verso de Juan A. Pérez Bonalde, contenido en su poema “Epístola”: “Tierra de tanta luz...y tanto absurdo!” (1947, p.175).

Eugenio Montejó, ciento cincuenta años después, compara al sol con un tigre que obliga a los venezolanos/as a enterrar a sus muertos con lentes ahumados y látigos de domadores. Barreto profundiza esta caracterización de lo solar expandiéndola, no solo a lo aéreo, sino al dominio de lo auditivo y de lo háptico, cuando asocia la abeja a la vocal “a” y al sable: “Y la abeja

calcina / la cuadrícula / de sus ojos / mientras tensa / sus alas / –la letra / «a» / de la locura– / y con saña / blande / su único / sable / contra el piso” (Barreto, 2010, p.376). La muerte de esta abeja mínima y furiosa habilita un segundo grado de lectura donde la confianza en la representación de una realidad estaría identificada con el ávido deseo de la abeja de alcanzar la luz de la bombilla. La abeja muere, de igual manera que el poeta advierte que sus palabras no bastan para dar cuenta de lo real: finaliza el vuelo y las palabras caen a tierra blandiendo sus letras contra el piso. Sentencia Barreto a medio poema: “La noche / de las cosas / engaña / con diminutos soles” (p.376). Reaparecen volando estos diminutos soles en el siguiente poema, “Bolsas negras”, donde se observa cómo bolsas de basura flamean como banderas sobre los cerros: “¿Flotaban / o vaciaban / su vacío? [...] / Me produjo / envidia / verlas / transformadas / en algo / celeste” (p.378). Lo irónico –y la heurística en ello– reside en observar cómo lo único capaz de mantenerse flotando es la materia “oscura”, vaciada de sí misma, libre de carga y de representación, incluso capaz de atreverse a ser la correspondencia de un *más allá*: “Eran grandes / pañuelos negros / o / señales religiosas / que venían / hacia mí” (p.378). ¿Es la basura espiritual que exige nuestra atención –parafraseando a A.R. Ammons (1993, p.18)– la inesperada vía de escape a la crisis de la experiencia (*Erfahrung*)? Eso parece sugerir este poema, de la misma forma que uno posterior, “Dos cuerpos”, donde dos actores pornográficos se olvidan por un momento del “libreto de penetraciones” (p.383) y de la sórdida circunstancia que los convoca para quedar a merced de “un arrobamiento / una bendición/maldición” (p.383), molestando al camarógrafo, externo a “esa pátina ardientemente eléctrica” que hace de la cama “un lugar” y del set de filmación “una casa imaginaria” (p.383). Estos versos parecen convenir con aquellos de Marianne Moore: la poesía puede ser detestable e insuficiente, pero después de todo, aún hay espacio en ella para lo genuino.

Lo genuino es con seguridad lo único que puede atar los fragmentos de realidad a un principio de sentido para el poeta; lo único capaz de hacer una “casa imaginaria”, de remendar las costuras entre espacio interior y exterior mediante el afecto. En ese sentido, “Grabados” conecta con “Dos cuerpos” situando a la sexualidad del amor conyugal como el espacio donde partes en pugna buscan dar con “algo imprevisto / como la imagen / de un recuerdo / o de una mancha imborrable” (p.388). La metáfora de la plancha burilada frente al papel dota de plasticidad al *agón* de dos subjetividades que, aunque habiten el mismo domicilio, no dejan de ser “dos caras / opuestas / –pero verdaderamente opuestas–” (p.388).

A medio camino entre el poema que abre y el poema que cierra el libro, “Apolo 11”, figura como una suerte de vaso comunicante entre los asuntos tratados por cada uno. Barreto se vale del icónico viaje a la luna para ahondar en la isotopía del vuelo –Eco de “Volando cometas chinas...”– al mismo tiempo que vincula el desasosiego de los astronautas ante la negrura del espacio exterior con el horror del poeta frente a la pérdida de medios y re-

ferentes para interpretar su realidad –preludio de “Carreteras nocturnas”–: ¿No te recuerda / lo negro del cosmos / las palabras de Dios / en el Paraíso Perdido de Milton / cuando dice: / *Yo que estoy solo toda la eternidad (..)?* / Pues estamos / frente a ese sentimiento. (p.391; cursivas en el original)

“Dos salivazos” anexa la soledad última del poeta a la exclusión social de la que es víctima, en otro poema donde la trayectoria aérea de dos escupitajos –uno en Estocolmo, y otro en una barriada pobre de Caracas– acaban en su cuerpo como única “señal humana” (p.398). El miasma de la cotidianidad maciza del presente nubla cualquier intento de hacer comunidad; la violencia incisiva termina por desgarrar los esfuerzos que el individuo hace para comprender donde está; las heridas del tejido social imposibilitan la reconstrucción de un “nosotros” basado en la reconciliación (Ahmed, 2015, p.76). Aun así, son estas lesiones del cuerpo de la nación las que intenta auscultar Barreto en “Habladurías”, donde el cruce entre humano y perro opera de forma expresionista para retratar el nivel de descomposición social de los habitantes: frente al lobo siberiano que Fidel Castro le regala a Chávez tras el 11 de abril, los demás perros anudan sus sexos con dolor, sufren de escabiosis y se transforman en personas que aúllan a la luna a lo largo de la Avenida Baralt (en el centro de Caracas), se tragan el humo de los incendios, fuman colillas de cigarro y se ladran unas a otras. Por otra parte, si la fealdad y lo grotesco permiten la empatía o la expresión del dolor, la belleza de la distancia cercena la asimilación del horror, como se ve en “Volando sobre Dachau”, en el cual Barreto mira –a través de *Google Earth*– desde mil ochocientos pies de altura el otrora campo de concentración y lo confunde con una pintoresca granja destinada a la plantación de rábanos. Este vuelo a través de una cámara funciona como una alegoría de quien, demasiado alejado de los acontecimientos, es víctima de la ceguera ideológica y resulta engullido por la flor carnívora de una belleza que enajena.

Finalmente, el poema más largo de este conjunto es el que actúa de epílogo, “Carreteras nocturnas”. En él, Barreto halla una metáfora de la situación del país en un viaje nocturno en ómnibus por el interior de Venezuela. “Al cumplir los 35 años / me entregué con pasión / a las carreteras nocturnas, / en ese tiempo viajaba / por el país imaginario / que todos construimos” (p.407). Reactualización del “In mezzo del cammin” dantesco, la selva oscura que se le presenta al poeta es la de los espacios liminales conformados por vías interestatales y sus restaurantes de medio pelo. Marc Augé (2008) define a los no lugares como espacios sin identidad ni memoria, en mayor o menor medida desvinculados de la historia. El poeta atraviesa esta selva de no lugares en posición fetal, junto a otros pasajeros, con las líneas de la carretera como lo único visible, aparte de la silueta fugaz de algunos animales que cruzan la vía. Se sabe perdido ante este panorama y, para expresarlo, recurre a una cita del novelista Enrique Bernardo Núñez: “Ante todo la tierra que tenemos delante reclama una interpretación” (p.409). Sentencia geopoética *avant la lettre*, no basta: el hablante lírico reconoce su indefensión ante un paisaje al que no puede aferrarse o no sabe descifrar. Su inte-

rioridad no encuentra los asideros para espaciarse en el territorio (Collot, 2011, p.73), por lo cual los versos se derraman de manera más o menos errática a lo largo de la página, entrecortándose de forma abrupta, como si tuvieran temor de chocar con lo que no se puede ver en lo oscuro, pausando muy bien cada estrofa. En plena madrugada, la luz del restaurante de carretera al que arriban es más bien “blanca / como una niebla / que rozara la cabeza de los viajeros” (p.409). Barreto admite su fracaso, es incapaz de trazar un itinerario, de hallar espacio relacional: “Sé que hay una ciudad cercana, / un bosque cercano / pero cómo relacionarlos / y armar con ellos / un universo. / El mapa del país / resulta inútil” (p.410). La indiferenciación del espacio deviene en la indiferenciación del sujeto; su interioridad, confundida con el exterior, resulta mutilada en la medida en la que se sabe desubicada en tiempo y espacio. Sobreviene la metáfora como anagnórisis: “Entonces, aquel momento estancado / en un presente continuo / me pareció tan semejante al país: / quiero decir que el país / es como los restaurantes nocturnos / de carretera” (p.410). País vaciado de memoria y que mira a su presente como a una Medusa que lo petrifica, país que agujerea lo real hasta convertirlo en un colador por donde escurren las palabras para nombrarlo, país enjaulado por una hipertrofia que se hincha cada vez más a costa del voluntario ejercicio de su desconocimiento. Concluye Barreto:

No entiendo por qué evoco
 un viaje a Grecia
 y mi única visita
 a la Acrópolis
 y al teatro de Epidauro.
 Mis ruinas
 siempre han sido:
 el óleo de una quieta montaña,
 o la incandescencia
 de la costa caribeña de Macuto.
 Un país entrañable
 que no volverá más. (p.412)

Conclusión

Carreteras nocturnas se construye en definitiva como un poemario en donde Barreto lamenta y deplora en simultáneo –mediante un uso autoconsciente, sofisticado y precario de la lengua– la desaparición de un país a manos de una clase dirigente que, ataviada “para el artificio y la simulación”, no supo o no quiso corresponder a las necesidades reales de un sector de la población que depositó su fe en ella. Los afectos son quizás los únicos oasis de sosiego en medio de un país vertedero cuyo correlato más justo es el de unos versos que, en su inestabilidad, evidencian sin medias tintas una crisis que hace cuerpo en el espacio interior del sujeto.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Ammons, A.R. (1993). *Garbage*. W. W. Norton & Company.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares*. Gedisa.
- Barreto, I. (2014). *El campo/El ascensor. Poesía reunida 1983-2013*. Pre-Textos.
- Collot, M. (2015). “En busca de una geografía literaria de los textos”. En García, M.; Punte, M.J. y Puppo, M.L. (eds.), *Espacios, imágenes y vectores. Desafíos actuales de las literaturas comparadas*, Miño y Dávila, pp. 59-75.
- López Ortega, A. (2014). “Igor Barreto o una refiguración de la tierra”. *El campo/El ascensor. Poesía reunida 1983-2013*. Pre-Textos, pp. 9-31.
- Miranda, J. (1992). *Poesía, paisaje y política*. Fundarte.
- Montejo, E. (1982). *Trópico absoluto*. Caracas, Fundarte.
- Núñez, E. B. (1939) *Una ojeada al mapa de Venezuela*. Editorial Élite.
- Pantin, Y. (2007). *País*. Fundación Bigott.
- Pérez Bonalde, J. A. (comp.) (1947) *Poesías y traducciones*. Ministerio de Educación.
- Ramírez Requena, R. (2019). *Otros bosques. Ensayos sobre literatura venezolana contemporánea*. El Taller Blanco Ediciones, pp.39-50.
- Saraceni, G. (2017). “De espaldas a la alabanza. (Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto)”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, Publicaciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Año III, N° 4, primer semestre de 2017, pp. 21-48.

Emma Zunz va al cine: itinerarios transnacionales de un relato borgeano

Alfredo Dillon

Introducción: “Emma Zunz”, ficción migrante

A contramano del estereotipo que presenta la narrativa de Borges como racionalista y abstracta, “Emma Zunz” es un relato que pone en primer plano las pasiones. Algunos rasgos del cuento resultan excepcionales dentro de la narrativa borgeana: la protagonista femenina, la ambientación fabril y la centralidad del sexo dentro de la trama son infrecuentes en las ficciones del autor.

El mismo Borges ha tomado distancia del relato. En el “Epílogo” de *El Aleph*, atribuye la idea del cuento a Cecilia Ingenieros y –con su singular modestia– afirma que el argumento (creado por ella) es muy superior a la “ejecución temerosa” que él ha logrado. Según una declaración recuperada por Bioy Casares en su diario, Borges no lo reconocía como propio: “Este cuento no es mío: me lo dio Cecilia. Yo lo escribí porque me pareció extraño y dramático. [...] Si todas mis obras desaparecieran y solo quedara ‘Emma Zunz’, nada mío habría quedado” (citado en Aguilar y Jelicié, 2016, p.107).

Paradójicamente, “Emma Zunz” se ha consolidado como uno de los relatos más canónicos de la literatura borgeana. En ese proceso de recepción han incidido, entre otros factores, las sucesivas transposiciones audiovisuales de esta historia, tanto en Argentina como en otros países. Publicado por primera vez en la revista *Sur* en 1948 y luego incluido en *El Aleph* (1949), “Emma Zunz” fue el primer cuento de Borges en llegar al cine, y también el que ha dado origen a más versiones audiovisuales: largometrajes, medimetrajes y cortos. En ese sentido, la crítica ha señalado que esta historia de venganza y justicia constituye “el cuento fetiche de los cineastas borgeanos” (Nuño, 1999, p.62).

Cada década ha tenido su Emma Zunz: en los años cincuenta, *Días de odio* de Leopoldo Torre Nilsson (Argentina, 1954); en los sesenta, el medimetraje de Alain Magrou (Francia, 1969); en los setenta, el corto de Maxim Ford (Polonia, 1977) y la versión vanguardista de Leandro Katz en *Splits* (Estados Unidos, 1978); en los ochenta, el corto de Peter Delpout (Países Bajos, 1984); en los noventa, el telefilm dirigido por Benoît Jacquot (España y Francia, 1993) para el ciclo *Cuentos de Borges* de la TVE. La obrera imaginada por Borges reaparece en el siglo XXI, en *La rencontre* de Hisham Bizri (Francia-Líbano, 2002) y en un cortometraje dirigido por Gonzalo Bazillo y producido por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (Argentina, 2013)⁶.

⁶ Además de estas versiones, hay otras sobre las que no hemos podido conseguir

Estas versiones se inscriben en circuitos audiovisuales más o menos institucionalizados: desde el estreno en salas de cine tradicionales, como el caso de *Días de odio*, hasta la circulación en festivales y museos (*Splits*), pasando por la proyección televisiva (la versión de Benoît Jacquot) o la producción en el marco de escuelas de cine (como la Escuela Superior Estatal de Cine, TV y Teatro de Polonia; o la ENERC de Argentina).

Al margen de este tipo de realizaciones, una rápida búsqueda en YouTube arroja que existen decenas de versiones de “Emma Zunz”: cortometrajes producidos por estudiantes secundarios, terciarios o universitarios, en diversas latitudes (sobre todo, en países latinoamericanos) y en distintos formatos (acción real, animación, *stop motion*, audiocuento, teatro filmado, etcétera). Esas creaciones forman parte de la historia de la recepción del cuento, y evidencian especialmente su centralidad en los cánones literarios reproducidos por las instituciones educativas. Por otro lado, estos cortos se enmarcan en lo que Jenkins (2008) denominó “cultura participativa”: son versiones realizadas por productores no profesionales, los “prosumidores” que emergen con la web 2.0 –y que acaso Borges, defensor de la lectura como actividad creadora, ya imaginaba como destinatarios de sus textos–.

Emma Zunz es uno de los personajes literarios argentinos más retomados por el cine internacional. A lo largo de las décadas, las sucesivas versiones de su historia exploran diversas formas de experimentar el espacio, el tiempo y los afectos, como también revelan las múltiples posibilidades de lectura que cada relato borgeano abre a sus lectores.

En un libro reciente (Dillon y Téramo, 2023), proponemos pensar la circulación transnacional y la adaptación audiovisual de relatos de la literatura argentina a partir del concepto de *ficciones migrantes*, que permite señalar a la vez el cruce de fronteras, la “adaptación” al nuevo contexto y la persistencia de ciertas marcas de origen. En toda ficción es posible leer los rastros de un espacio, un tiempo y una identidad, que se modifican cuando ese relato es retomado y vuelve a narrarse en otro espacio y en otro tiempo, desde otra mirada y con otro lenguaje expresivo, para un público diferente. En ese sentido, resulta posible reconocer en las ficciones migrantes los rastros de los territorios en los que se gestaron, reconfigurados por medio de relecturas y desplazamientos formales y afectivos.

¿Cómo se explica la persistencia del interés en este cuento, retomado una y otra vez en geografías y épocas diversas? Nuestra hipótesis apunta, por un lado, a la presencia de ciertos tópicos populares: la venganza, el odio, el sexo, el crimen. Por otro lado, a la configuración formal del relato: la construcción de la trama policial, del narrador ambiguo y de una protagonista elíptica contribuyen especialmente a suscitar relecturas.

A continuación, proponemos un recorrido por una serie de versiones

información: por ejemplo, los cortometrajes de Jesús Martínez León (España, 1966), Isabel Beveridge (Canadá, 1979) y Giangiacomo Tabet (México, 1985). Todas mantienen el nombre original del cuento.

audiovisuales de “Emma Zunz”, realizadas en distintos países y décadas, reconociendo continuidades y rupturas entre ellas. Nuestro foco de análisis está puesto especialmente en las transformaciones de la voz narrativa y la focalización: partimos de la premisa de que la definición de estos elementos narrativos –que sostienen la historia y su verosimilitud– implica una decisión fundante de la relectura que cada película efectúa sobre la trama borgeana.

Huecos y ecos narrativos

La historia transcurre en Buenos Aires, en enero de 1922, y es conocida: Emma Zunz, obrera en una fábrica textil, recibe una carta que le anuncia la muerte de su padre, y elabora en consecuencia un plan para asesinar a Aaron Loewenthal, dueño de la fábrica donde ella trabaja, a quien responsabiliza por su pérdida. Entre la lectura de la carta y el asesinato de Loewenthal pasan dos días; en ese lapso Emma simula ser una delatora y una prostituta, y se somete a una relación sexual no deseada que le permitirá acusar de violación a su patrón.

La lectura de Sarlo (1999) ha enfatizado la centralidad del cuerpo en este relato: el episodio del encuentro sexual con el marinero activa en Emma la memoria de la infancia y habilita la identificación de la protagonista con su madre, cuyo recuerdo era borroso (según se nos informa al principio del cuento): “Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían” (p.566).⁷ Sarlo sostiene que en el encuentro sexual con el marinero, elidido en la narración de Borges, Emma experimenta “un momento de conmemoración y anamnesis” (1999, p.243), preanunciado por otra simetría que evoca la infancia de la protagonista: camino a la habitación donde se consumará el acto sexual, Emma advierte “losanges idénticos a los de la casa en Lanús” (p.566).

El análisis de Sarlo implica una paradoja: aquello que está elidido en la narración (la materialidad del cuerpo y su experiencia sexual) ocupa, en rigor, el centro de la trama. En contra de los prejuicios que piensan la literatura de Borges como “cerebral”, Sarlo evidencia que en el corazón de “Emma Zunz” están los afectos y la experiencia del cuerpo: “El cuerpo mostró su independencia frente a los pasos de un plan que pretendía anularlo convirtiéndolo en objeto pasivo, gobernado por la conciencia [...] El cuerpo de Emma, que debía ser solo instrumento, se convierte en causa de sus actos” (1999, p.239).

Es posible que en esa centralidad del cuerpo radique una explicación posible para la recurrencia con que el cine se ha interesado por la historia de Emma Zunz.

La narración del cuento está a cargo de un narrador que al principio parece ser omnisciente y asume un registro propio de la crónica: “El 14

⁷ Todas las citas del cuento pertenecen a la edición de las *Obras completas* de 1974.

de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta...”, (p.564), una decisión acorde al carácter policial de la trama. Sin embargo, el estilo objetivo de la narración se ve debilitado por varias dudas y lagunas informativas que el narrador no sabe completar (por ejemplo, no sabe si el remitente de la carta era “Fein” o “Fain”; varias veces utiliza el adverbio modalizador “quizá” para relativizar sus propias afirmaciones).

Esas lagunas –huecos– resultan productivas para la creación de nuevas versiones –ecos– de “Emma Zunz”. En una adaptación, el autor escribe su lectura de la obra “original” (el hipotexto): una tarea activa de lectura – como la que Borges reivindicaba– es entonces la operación fundante de cualquier transposición. La adaptación es una reescritura que, aun cuando pretenda mantenerse fiel a la obra original, somete todos los elementos del texto primero a procedimientos de revisión, transformación, eliminación o expansión, para dar lugar a un texto nuevo y autónomo. Los huecos de “Emma Zunz” invitan a esa tarea: al completarlos, el lector se vuelve coautor del texto.

Durante la mayor parte del cuento, la focalización se ancla en la protagonista femenina, salvo por dos párrafos en la segunda mitad, en los que se narra desde la perspectiva de Loewenthal –víctima inminente– la llegada de la obrera a la fábrica. Si bien el narrador hace predominar el punto de vista de Emma, la voz de ella solo aparece hacia el final, para explicarle su propia acción a Loewenthal: “He vengado a mi padre y no me podrán castigar...”, (p.567) y, enseguida, para enlazar en su denuncia policial los hechos que hasta ese momento el lector no ha podido conectar, la protagonista afirma: “Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...”, (p.568).

Aunque se atiene al punto de vista de Emma e incluso apela a la focalización interna, la narración sostiene la ambigüedad: paradójicamente, al terminar de leer el cuento sabemos muy poco sobre Emma y sobre su historia familiar. Ni siquiera sabemos si es cierta la versión de los hechos que le contó su padre: solo sabemos que ella le creyó, o que actuó como si le creyera.

Emma Zunz narradora

Esta ambigüedad del narrador borgeano da lugar a diversas soluciones en las posteriores versiones audiovisuales. En *Días de odio* (Argentina, 1954), una modificación significativa con respecto al cuento original, que será recuperada en otras transposiciones, es la introducción de una *voice over* a cargo de la protagonista, quien de manera intermitente deviene narradora. Esta decisión reduce la incertidumbre del narrador borgeano, a la vez que impregna el film de un tono sentimental y desesperanzado.

Días de odio supuso varios comienzos: fue la primera adaptación cinematográfica de un cuento de Borges, la primera película dirigida por Leopoldo Torre Nilsson en solitario y la primera en una larga lista de versiones audio-

visuales de “Emma Zunz”. El guion fue coescrito por Torre Nilsson y el propio Borges, quien luego cuestionaría el resultado final por lo que consideró un exceso de sentimentalismo (Sorrentino, 2007, p.35).

También las versiones de Alain Magrou (Francia, 1969) y Hisham Bizri (Francia-Líbano, 2002) asignan al personaje de Emma la voz narrativa por medio de una *voice over*. La *Emma Zunz* de Alain Magrou, primera adaptación extranjera del relato, participó del Festival de Venecia en 1970, mientras en Europa se consolidaba la canonización internacional de Borges, que tuvo un hito fundacional en el Premio Formentor compartido con Samuel Beckett en 1961.

Por su parte, en *La rencontre* de Hisham Bizri, la *voice over* funciona como una narradora omnisciente, pero no está presente desde el principio del cortometraje, sino que la escuchamos por primera vez cuando Emma recibe la carta que le anuncia la muerte de su padre. Esta *voice over* resulta menos consistente que la construida por Torre Nilsson, donde la narración se desplegaba en primera persona: aquí, en cambio, no se justifica por qué Emma narra su historia en tercera persona, lo que en rigor implica un desdoblamiento: hay dos Emmas, la narradora y la protagonista.

Filmada en blanco y negro, la película de Bizri es un cortometraje de veintiocho minutos. En esta versión, Emma no es presentada como una obrera, sino más bien como una joven bohemia de clase media. La voz narrativa lee el relato de Borges en su traducción francesa, omitiendo algunos párrafos y reordenando otros. El guión conserva algunas referencias geográficas del cuento: la voz *over* evoca la infancia de Emma en Lanús y los veraneos en Gualaguay. Aquí se produce una inconsistencia que no resulta justificada: el film nos presenta una Emma que habla francés y vive en una ciudad costera en Francia, pero a la vez nos remite a la Argentina al incorporar textualmente el cuento de Borges.

En tanto, el telefilm de Benoît Jacquot (Francia-España, 1993) incorpora una *voice over* femenina, pero no corresponde al personaje de Emma, sino a una narradora omnisciente en tercera persona (durante buena parte del film, esta voz lee el cuento de Borges, siguiendo la traducción al francés de René L. F. Durand). La película formó parte del ciclo *Cuentos de Borges*, una serie de seis telefilms realizados por la Televisión Española con motivo del Quinto Centenario de la Conquista de América.

En el film de Jacquot, banda sonora e imagen se apoyan mutuamente en absoluta sincronía –que, por momentos, deviene en redundancia: la cámara se limita a ilustrar la lectura del cuento–. Cuando la narradora dice que Emma leyó en el diario sobre la partida del Nordstjärnan, vemos a Emma leyendo el diario; cuando se nos dice que “llamó por teléfono a Loewenthal”, la vemos hablando por teléfono; cuando se nos dice que un perro ladra... vemos un perro ladrando.

El guión de Jacquot y Sophie Fillières se presenta como una “adaptación libre del cuento de Jorge Luis Borges”, pero incorpora literalmente casi todo el cuento, y solo inventa algunas secuencias de diálogo (como las de Emma

con sus amigas, o la breve conversación que mantiene con Loewenthal antes de matarlo). Se omiten las referencias geográficas, sin reemplazarlas: la historia transcurre en una ciudad marítima europea, pero no sabemos cuál es. Al atenerse estrictamente a la versión original de “Emma Zunz”, la película incluso cambia de focalización en el mismo punto donde lo hacía el narrador borgeano. Hacia la mitad del cuento, el punto de vista se desplaza –durante dos párrafos– desde Emma hacia Loewenthal. Jacquot reproduce esta decisión, que resulta inexplicable para el espectador (incluso para el que conoce el cuento de Borges): cuando faltan quince minutos para que la película termine, la focalización abandona abruptamente a Emma y nos presenta a Loewenthal (a quien casi no habíamos visto hasta entonces) lavándose las manos y esperando a su empleada.

En este punto es posible reconocer diferencias significativas entre las versiones de Jacquot y Bizri. Un acierto del film de Bizri es la decisión de evitar la redundancia entre la banda sonora y la imagen. La película no procura ilustrar todo lo que narra, sino que abre nuevos sentidos al disociar por momentos el plano de la voz *over* (por ejemplo, mientras se nos cuenta que Emma rompe la carta proveniente de Brasil, vemos imágenes del mar, un leitmotiv melancólico que se reitera a lo largo del corto). También es un acierto la decisión de elidir en el guión los segmentos en que la focalización narrativa se trasladaba al personaje de Loewenthal: en este punto, *La rencontre* –a diferencia de la versión de Jacquot– sostiene la coherencia del punto de vista, enfocado en Emma desde el principio hasta el final de la historia.

El exceso de literalidad debilita la eficacia narrativa de la *Emma Zunz* de Jacquot. La transposición directa del cuento a la *voice over* deriva en decisiones fallidas (como el cambio abrupto de focalización), o en expansiones superfluas (como una larga escena en la que los personajes hacen gimnasia). Este apego al texto original no logra disimular la ausencia de una lectura personal sobre “Emma Zunz”: más allá de lo delineado por Borges, no sabemos quién es este personaje, ni por qué hace lo que hace.

Otras voces, otras lecturas

En contraposición, el cortometraje de Maxim Ford (1977) descarta la utilización de una voz narradora, pero sí incorpora en *voice over* al padre de Emma, en una escena en la que ella lee la carta que motivará su venganza. Es otra modificación relevante con respecto a la versión original: en el corto polaco, es el propio Emanuel Zunz quien redacta la misiva en primera persona y anuncia su suicidio. La carta del padre comienza con un *memento*, un mandato de memoria: “Querida Emma, recordá nuestra desgracia”. Esto también implica una transformación significativa con respecto al cuento, puesto que modifica el móvil de la protagonista: la venganza de Emma ya no surge solo de su propia decisión, sino que resulta de la obediencia a su padre, quien al despedirse de su hija le pide memoria y, por lo tanto, justicia.

La película de Ford es un cortometraje de doce minutos, producido por la Escuela Superior Estatal de Cine, TV y Teatro de Polonia. Ford se enfrenta con un desafío opuesto al de las versiones ya mencionadas (todas ellas, largometrajes o medimetrajes): en vez de ampliar y bifurcar, concentra y sintetiza. Su versión se sustenta en un uso interesante de la banda sonora y el fuera de campo, pero lleva el esfuerzo de síntesis tan lejos que la comprensión del guión puede resultar difícil para un espectador que desconozca la versión original.

La decisión de dar voz al padre de la protagonista se replica en la *Emma Zunz* de Gonzalo Bazillo (Argentina, 2013), otro cortometraje que propone varias innovaciones con respecto a las versiones previas de esta historia. La principal: la narración se despliega como un relato enmarcado, a partir del cual sucesivos *flashbacks* aportan las distintas piezas que componen la historia como un rompecabezas. El marco narrativo es doble: por un lado, la carta de Emanuel Zunz a su hija (en *voice over*); por el otro, el interrogatorio de Emma tras el crimen (en el plano).

Lo primero que escuchamos, sobre la pantalla negra inicial, es la voz de Emanuel Zunz enunciando su carta: “Querida hija, es muy probable que cuando leas esta carta ya no esté en este mundo”. Aquí el guión –a cargo de Juan Aguirre– realiza un desplazamiento con respecto al cuento: la carta es enviada por el propio Zunz, y no por un amigo suyo. Esta opción resulta más verosímil que la elegida por Borges: contribuye a señalar la continuidad del vínculo estrecho entre Emma y su padre en el exilio, su amor recíproco a pesar de la distancia. El cuento, en cambio, es elíptico con respecto a cómo persistió ese vínculo durante los seis años transcurridos entre la huida y la muerte del padre; el hecho de que sea un amigo de Zunz quien le escribe a Emma sugiere incluso cierta indiferencia por parte del padre –lo que haría más difícil comprender por qué la hija está dispuesta a tanto sacrificio para vengarlo–.

La focalización se atiene al punto de vista de Emma, incluso durante la escena de sexo, elidida en varias de las versiones analizadas. Aquí (como en el corto de Ford) el encuentro sexual es representado desde la perspectiva de Emma por medio de una sucesión de destellos –el hombre desvistiéndose, la pierna de ella, los jadeos masculinos, el bretel caído– que presentan visualmente lo que el cuento narraba con palabras: el asco, la tristeza, las “sensaciones inconexas y atroces” (p.566) que la protagonista debió experimentar para cumplir con su plan.

El corto de Bazillo altera el orden narrativo y juega con la fragmentación del relato, en un gesto que parece evocar la reflexión del narrador borgeano acerca de los “hechos graves”, ubicados fuera del tiempo “porque no parecen consecutivas las partes que los forman” (p.566). Las coordenadas espaciotemporales no son del todo precisas –se omiten las referencias del cuento–, pero el vestuario y la puesta en escena remiten a la década del cuarenta (cuando fue escrito el texto de Borges).

Por su parte, *Splits* (1978), el cortometraje de Leandro Katz, duplica la

narración: la voz de Emma se desdobra en dos voces *over* –denominadas “E” y “M” en el guión–; una de ellas habla en primera persona, la otra en tercera. La duplicación de las voces se traduce en un doble nombre para la protagonista: es Emma, pero también es Muriel. La película se presenta como “basada en Emma Zunz”, pero más que una adaptación funciona casi como una deconstrucción –del personaje, de la trama y de la enunciación misma–.

El título de la obra de Katz (traducido como *La escisión*) sintetiza con exactitud su planteo estético, en el que puede reconocerse el influjo del psicoanálisis, del feminismo y, sobre todo, del pensamiento posestructuralista –tan en boga en los años setenta– y su cuestionamiento de las nociones de sujeto y de representación.

En términos visuales, la película –un cortometraje de veinticinco minutos filmado en Nueva York– se despliega en una pantalla escindida en cinco partes. La mitad superior de la imagen se divide en cuatro, y solo muestra fragmentos del rostro de Emma; la mitad inferior es donde transcurre la acción diegética, que también se desenvuelve de manera fragmentaria: el montaje no presenta una secuencia lógica, sino que construye la trama a partir de una sucesión de elementos aparentemente inconexos. Esa escisión se percibe también en la banda sonora: el sonido no coincide con la imagen; la película prescinde del sonido diegético. Los cuatro rostros de Emma en la parte superior de la pantalla mueven los labios durante todo el film, pero no escuchamos lo que dicen: son narradoras mudas.

Splits problematiza la instancia vidente-invisible de la enunciación cinematográfica, habitualmente identificada con la mirada masculina –y hecha “visible” en los planos detalle de los ojos del patrón–. En este punto se detiene la lectura de Silverman (1983), quien –en línea con los influyentes planteos de Laura Mulvey– postula que, al sustraer el cuerpo y la voz de Emma de la representación clásica, el film de Katz cuestiona un régimen escópico basado en la dominación masculina: “Cuando la voz femenina ya no puede ser escuchada –cuando habla desde un lugar radicalmente externo al cuerpo–, el dominio de la mirada masculina sobre ese cuerpo también se ve disminuido” (1983, p.28).

A diferencia de otras versiones, la *Emma Zunz* de Peter Delpout (1984) prescinde del recurso de la *voice over* para organizar el relato y explicar las motivaciones de la protagonista. Durante buena parte del film, la cámara se limita a observar a Emma Zunz, en un registro que remite a la imagen-tiempo deleuziana: vemos a la protagonista realizar una serie de acciones cuyo significado solo comprenderemos al final, cuando llegue el asesinato de Loewenthal. La voz narrativa del cuento de Borges solo se incorpora textualmente al final, con una placa que cita el último párrafo del texto (“La historia era increíble...”, p.568).

Como en los casos de Torre Nilsson y Ford, la transposición de “Emma Zunz” significó el debut cinematográfico de Delpout. El corto anticipa la inclinación del director por el estilo observacional propio del documental:

la cámara sigue a Emma casi como en un registro etnográfico de su vida solitaria; la construcción narrativa –es decir, la conexión lógica entre las distintas acciones presentadas– solo se muestra como tal en el desenlace.

El film de Delpout presenta una Emma inaccesible para el espectador: no sabemos lo que piensa, en algunos planos su rostro queda oculto por las sombras o directamente la vemos de espaldas. En relación con esta versión, es interesante un estudio realizado por Andringa *et al.* (2001) sobre el uso de la focalización. La investigación se centró en la recepción de la película: encuestaron a una muestra de doscientos espectadores para evaluar en qué medida la focalización narrativa suscitaba o no la empatía del espectador con respecto a las acciones de la protagonista. Incluso construyeron versiones alternativas del film, incorporando una *voice over* de Emma, para comparar cómo cambiaba el efecto de empatía a partir de un mayor acceso a la interioridad del personaje (2001, p.148).

En su configuración narrativa, la versión holandesa de “Emma Zunz” se acerca más que otras al dispositivo construido por el relato borgiano, donde la causalidad que hilvana las acciones aparentemente inconexas de la protagonista se revela recién al final, cuando el lector descubre su plan de venganza. En el corto de Delpout, la escena del llamado telefónico a Loewenthal rompe la monotonía de la primera parte del film y abre una expectativa con respecto a lo que sucederá. A partir de ese punto de giro, la acción se acelera, las escenas se vuelven más breves y el suspenso se agudiza. La falta de información previa genera un efecto sorpresa cuando vemos a Emma asesinando a su patrón: como en el cuento de Borges, el desenlace resignifica todo lo que ha sucedido hasta ese momento.

Reflexiones finales

A lo largo de más de medio siglo, las versiones de “Emma Zunz” dan cuenta no solo de la persistencia del interés cinematográfico en la literatura de Borges, sino también de las múltiples posibilidades de lectura que este cuento abre a sus lectores. En formatos heterogéneos, a través de distintas décadas y geografías, las relecturas sucesivas construyen diversas Emmas Zunz: la mujer pudorosa, la obrera combativa, la heroína feminista, la hija fiel, la huérfana solitaria, la joven melancólica... Todas esas Emmas estaban prefiguradas en el texto de Borges pero, a la vez, emergen de maneras singulares en cada nueva transposición audiovisual.

El análisis comparado de las distintas versiones permite reconocer continuidades –la focalización centrada en la protagonista, la presencia de la *voice over*–, pero también arroja diferencias significativas, incluso entre versiones construidas a partir de procedimientos formales similares.

La incorporación literal del cuento por medio de la voz *over* puede considerarse un homenaje a la escritura de Borges, pero su funcionamiento evidencia que la eficacia narrativa de la literatura no se traslada de manera automática a la narración audiovisual. Un cuento no es un guión: las versiones

que se apegan demasiado al texto borgeano terminan siendo ilustraciones audiovisuales del cuento, y por lo tanto solo admiten a un espectador interesado en ellas en tanto adaptaciones –es decir, un lector de Borges dispuesto a asomarse a la lectura del director o guionista: la experiencia fílmica como una instancia de intercambio de lecturas–. En cambio, aquellas versiones que prescinden de ese procedimiento ganan en autonomía con respecto al hipotexto y, por lo tanto, funcionan mejor como narraciones originales.

¿Por qué, de todos los cuentos de Borges, “Emma Zunz” ha sido el más retomado? Es probable que al menos parte de la respuesta radique en la perfección de la trama y su vínculo con el género policial. Pero también en la construcción de un narrador que permea su relato de ambigüedad e incertidumbre: “Emma Zunz” deja en suspenso las certezas en torno a algunos hechos centrales de la historia, e incluso hace de su protagonista –presentada a partir de unos pocos rasgos– un personaje abierto, susceptible de lecturas contrapuestas, casi un “significante vacío”.

Esa apertura le permite a Emma Zunz entrar en diálogo con épocas y ambientes heterogéneos: puede ser una joven desencantada bajo el peronismo, una obrera contestataria en la Polonia soviética, una activista feminista en los Estados Unidos de los setenta, una joven melancólica en la Francia de los 2000... Con cada versión, el personaje de Borges adquiere nuevos matices, que modifican nuestro modo de leer el cuento y, a la vez, completan esas lagunas que el narrador borgeano ha dejado sembradas como invitaciones dirigidas hacia el futuro, hacia los lectores que seguirán escribiendo la historia de Emma Zunz.

Filmografía

- Bazillo, G. (2013). *Emma Zunz*. Argentina. Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica. Argentina.
- Bizri, H. (2002). *La rencontre* [El encuentro]. Muqarnas Film. Francia-Líbano.
- Delpeut, P. (1984). *Emma Zunz*. Frank Van Reemst. Países Bajos.
- Ford, M. (1977). *Emma Zunz*. Escuela Superior Estatal de Cine, TV y Teatro. Polonia.
- Katz, L. (1978). *Splits* [La escisión]. L.K. Estados Unidos.
- Jacquot, B. (1993). *Emma Zunz*. CinéTévé, La Sept, TVE, CNC, Iberoamericana Films. España-Francia.
- Magrou, A. (1969). *Emma Zunz*. Les Films du Bassan. Francia.
- Torre Nilsson, L. (1954). *Días de odio*. Sociedad Independiente Filmadora Argentina. Argentina.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. y Jelicié, E. (2016). *Borges va al cine*. Librería.
- Andringa, E.; Tan, E.S.; van Horssen, P; Jacobs, A. (2001). “Point of View and Viewer Empathy in Film”. En: van Peer, W. y S. Chatman, S., *New*

- Perspectives on Narrative. Perspective*, SUNY Press, pp. 133-158.
- Borges, J.L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Dillon, A. y Téramo, T. (2023). *Ficciones migrantes: adaptaciones de la literatura argentina en el cine internacional*. Biblos.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Nuño, A. (1999). "El cine de Borges. Filmografía". *La madriguera* (21), pp. 60-65. <http://hdl.handle.net/10251/41801>
- Sarlo, B. (1999). "El saber del cuerpo. A propósito de 'Emma Zunz'". *Variaciones Borges* (7), 231-247.
- Silverman, K. (1983). "Splits: Changing The Fantasmatic Scene". *Framework: The Journal of Cinema and Media* (20), 27-29. En línea: <https://www.jstor.org/stable/44111894>
- Sorrentino, F. (2007). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Losada.

Parte IV

ARQUITECTURA MÓVIL DE LAS MEMORIAS

Identidades errantes, afectos precarios. Una narrativa coral sobre el exilio infantil uruguayo. *Tus padres volverán* (2015), film documental de Pablo Martínez Pessi

Alicia Salomone

El Comité Internacional pro Retorno del Exilio Uruguayo ha organizado un viaje a Uruguay para 154 niños de esta nacionalidad, que saldrán mañana desde Madrid hacia Montevideo. Algunos de estos niños, de edades comprendidas entre 3 y 18 años, podrán visitar en la cárcel, por primera vez, a sus padres. Los pequeños proceden de varias regiones de España así como de Suecia, Francia, Bélgica e Italia. (Camacho, 1983)

Introducción

Este trabajo aborda las memorias del exilio infantil uruguayo desde las representaciones de las identidades errantes y los afectos precarios que construye el film documental *Tus padres volverán* (2015) del realizador oriental Pablo Martínez Pessi.¹ No es un film autobiográfico, dado que él no vivió personalmente aquella historia; sin embargo, desarrolló una fuerte identificación generacional con esos niños que salieron desde Madrid a Montevideo en la Navidad de 1983 para realizar una visita de algunas semanas, que fue diseñada como una avanzada del deseado retorno de los adultos que aún permanecían en el exilio.²

Esta película se configura centralmente como un relato colectivo entretejido a través de las memorias de sus seis protagonistas, cinco varones y una mujer de entre treinta y cuarenta y nueve años de edad, quienes hacen una revisión crítica sobre los afectos ligados a sus vivencias de exilio infantil. Solo en la segunda parte del film se incorporan una entrevista a Federico Mañero (45'45"-47'35"), dirigente socialista español que intervino en la or-

1 El film fue trabajado desde la versión disponible en la plataforma Vimeo, disponible en el siguiente link: <https://vimeo.com/ondemand/tuspadresvolveranuruguay?autoplay=1>. Cuando en el texto se refieren escenas de la película, se indica el minutaje a continuación de la cita. Para acceder al trailer de la película, consultar <https://vimeo.com/282554910>.

2 En enero de 1984, los niños comenzaron a regresar a Europa en grupos que partían desde el local de AEBU (Asociación de Bancarios del Uruguay), punto al cual habían arribado semanas antes, y eran conducidos en caravana hacia el aeropuerto de Carrasco. Para una síntesis histórica del vuelo de ida y retorno, ver *Los niños del reencuentro* en <https://www.youtube.com/watch?v=urx4DMO9vO4>

ganización del viaje, y material de archivo que entrega información histórica sobre el retorno de los niños al Uruguay. La película concluye con una sección que retoma las voces de los protagonistas y sus reflexiones finales sobre sus derivas identitarias.

Al igual que otros filmes sobre el exilio infantil conosureño, este documental se enfoca en las experiencias de personas nacidas y/o criadas en los países que las acogieron junto a sus padres.³ Al mismo tiempo, los relatos exponen afectos y perspectivas más amplias que dialogan de forma crítica con las de la generación que fue protagonista en los años setenta y ochenta. Según han analizado diversos estudios, las memorias de estas personas, que denominaremos de la *primera generación*, suelen presentar al exilio como un lugar de añoranza por un país irremediamente perdido, al cual no es posible regresar. En cambio, las memorias de los hijos e hijas, o de la *segunda generación*, dibujan de otro modo al territorio de acogida, mostrándolo como un sitio al que no se pertenece del todo, pero que, a la vez, permite una localización identitaria donde resignificar vivencias y crear nuevas identificaciones. Consecuentemente, el *país de los padres*, que ha dejado en las hijas e hijos huellas indelebles, generalmente emerge en las palabras de estos de forma ambivalente. Mientras algunas personas lo reconocen como un espacio que pueden incorporar como una parte más o menos importante de su biografía, para otras resulta un territorio ajeno e incluso hostil o doloroso al que no se desea retornar ni física ni simbólicamente.

Como intentaré mostrar en este trabajo, en el film *Tus padres volverán* esta diversidad e indeterminación aparece representada en los relatos de los protagonistas, tres de los cuales se posicionan de forma más próxima a los ideales de los padres y, por lo tanto, recuerdan el viaje de retorno al Uruguay desde una mirada más positiva; mientras que, para los otros, esa memoria resulta conflictiva, está asociada al recuerdo de fuertes tensiones familiares y deriva en una menor identificación con la trayectoria y opciones de los padres.

Las identidades desterradas y transterradas del exilio

El exilio ha sido un recurso de exclusión política aplicado en múltiples ocasiones en América Latina, pero que se generalizó como una práctica sistemática y masiva durante las últimas dictaduras del Cono Sur. No hay cifras concluyentes respecto de su impacto cuantitativo, pero se ha estimado que alcanzaría los dos millones de personas para Argentina, el millón para Chile y entre cuatrocientas y quinientas mil personas para el Uruguay (Scheffo, 2015, p.4; Bolzman, 2006, p.23). Luis Roniger (2014, p.18) recopila

³ En un artículo aun inédito, titulado “Imágenes de un retorno (im)posible al país de los padres en documentales de hijos e hijas del exilio en Chile y Argentina” y realizado en colaboración con Milena Gallardo, hemos registrado, a lo largo de los años 2000, al menos quince filmes que han abordado el tema del exilio infantil desde distintas perspectivas estético-políticas en el Cono Sur.

una serie de conceptos asociados a estas experiencias y los agrupa en una suerte de “universo semiótico”, que arma a partir de figuras paradigmáticas tales como la del exiliado, el emigrado, el deportado, el relegado y el desarraigado, entre otras. Pese a la gran heterogeneidad que ha caracterizado a los exilios, puede concluirse que su rasgo común es el “desgarramiento del individuo de su territorio patrio” (Roninger, 2014, p.19), que suele acarrear también la supresión de derechos y un fuerte estado de desprotección.

González de Oleaga, Meloni González y Saiegh Dorín (2016, 2019) han indagado, en particular, en la experiencia del destierro infantil, afirmando que uno de sus efectos más intensos y duraderos es la “condena a la soledad” que se produce como resultado del quiebre de las identificaciones tempranas. Por su parte, el Equipo Argentino de Trabajo e Investigación Psicosocial (EATIP, 2009) apunta a que ese impacto hay que analizarlo a la luz de condicionamientos tales como el tipo de situación represiva sufrida por la familia, las circunstancias que rodearon la salida del país, la edad de los niños al momento de la partida, el tiempo transcurrido en el país de acogida, las instancias de socialización a las que accedieron allí, así como los marcos de escucha y reconocimiento de la propia experiencia.

Mariana Norandi, a su vez, agrega la noción de “no-retorno”, que define como la decisión de “no volver a establecer residencia permanente en el país de origen aun cuando las circunstancias que provocaron [la] migración forzada hayan desaparecido” (2015, p.55). En estos casos, el vínculo de los hijos con el país de los padres se establece sobre todo desde “la memoria, los recuerdos, las herencias y los no-legados” (p.53). Por otro lado, si bien los hijos establecen una relación problemática con aquel origen, ello no significa que su identificación con el territorio de acogida sea menos compleja. De hecho, incluso cuando esta residencia ha sido larga, la adscripción de los hijos al país receptor suele ser inestable, difusa y permeada por la búsqueda y el movimiento continuo (p.60). Asimismo, aunque muchos comparten la identidad izquierdista de sus progenitores, no siempre asumen sus afiliaciones partidarias ni validan las decisiones públicas y privadas de sus padres en el pasado, debido a que la identificación con sus ideales muchas veces está acompañada de “sentimientos de reproche debido a las rupturas que el compromiso político familiar representó en sus vidas” (p.60).

Norandi sugiere tres momentos en el tránsito de los hijos del exilio uruguayo al no-retorno, que pueden asimilarse con el paso de la infancia a la juventud y de esta a la adultez (p.96). El primero, conlleva el quiebre en la socialización y el trasplante cultural tras la salida del Uruguay. El segundo, se asocia a la creciente integración en el territorio de acogida y a la negación de la identidad previa. Y el tercero, que suele coincidir con la adultez, se proyecta en la asunción de identidades menos conflictivas, aunque siempre fragmentarias y en permanente cuestionamiento. Además, este es el momento en que los hijos e hijas, en muchos casos madres y padres ellos mismos, tienden a reconectarse con el pasado para recobrar ciertos elementos relacionados con la identidad oriental, aunque dotándolos de nuevos significados (p.60).

El lenguaje, las palabras y la escritura son esenciales para rearticular las identidades de quienes han decidido afincarse en los territorios de acogida. Para González de Oleaga *et al.* (2016, p.96), esas pertenencias se establecen desde una condición *transterrada*, que produce identidades desterritorializadas, fronterizas, desplazadas y dispersas, pero que a la vez instalan al exilio como un lugar que ofrece posibilidades de afiliación identitaria (p.100). Las autoras –ellas mismas, *transterradas*– se preguntan:

Nosotras estamos vivas, pudimos reorganizar nuestra vida en otro lugar, pero ¿qué hacer con todo eso? ¿Cómo trabajar la memoria para que esa experiencia traumática sobre la que hemos decidido volver no nos paralice? ¿Cómo hacer de estos testimonios, después de tanto tiempo, un pasaje para nosotras y para otros? (González de Oleaga *et al.*, 2019, p.11)

Desde la perspectiva de las autoras, el lenguaje resulta un elemento clave para nombrar las identidades desterritorializadas desde un ejercicio creativo que brinda nuevos sentidos a lo vivido y transforma la subjetividad. Además, en los discursos testimoniales que analizan, también destacan la referencia a materialidades tales como cartas, fotos antiguas, casas, espacios públicos y transportes (por ejemplo, barcos, trenes y aviones); y, asimismo, a elementos simbólicos como hablas, músicas, imágenes y recuerdos de las sociabilidades compartidas en la diáspora. Son elementos significantes que, en tanto “espacios de comunidad”, brindaron a las infancias del destierro una sensación de “amparo o refugio, siempre provisional y precario” (González de Oleaga *et al.*, 2016, p.96). Por otro lado, así como la escritura y el lenguaje, en tanto “metáforas errantes”, funcionaron como “hogares precarios, nunca definitivos” que dieron anclaje a la subjetividad, en el presente de la enunciación retornan para resguardar las identidades adultas atravesadas por el desarraigo, haciendo posible que el exilio surja como una condición de posibilidad para la identidad (p.96).

Los documentales de hijos e hijas del exilio

A lo largo de los años 2000, una abundante producción de cine documental ha dejado constancia, desde distintas perspectivas estéticas y políticas, las experiencias de los hijos e hijas del exilio conosureño. Entre los títulos de esta filmografía se distinguen, entre otros, *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló y Susana Foxley (co-producción chilena, cubana y francesa), *Guerrero. Una vida, muchas batallas* (2017) de Sebastián Moreno (producción chilena), *La guardería* de Virginia Croato (producción argentina), *Paisito* (2008) de Ana Díez (co-producción argentina, uruguaya y española) y *Tus padres volverán* (2015) de Pablo Martínez Pessi (coproducción uruguaya y española).

Son filmes cuyas narrativas exponen las consecuencias devastadoras del terrorismo de Estado, evidenciando las secuelas de la violencia política en las historias familiares y los trasposos transgeneracionales (Alberione, 2018,

p.198). Por otra parte, el lenguaje cinematográfico y los cruces interdisciplinarios que posibilita, se ofrecen como un medio adecuado para exponer y resignificar las vivencias de los protagonistas, propiciando la elaboración memorial. Hay que decir, también, que en términos estéticos este corpus fílmico se inscribe en la tradición latinoamericana de los documentales políticos, donde se inscriben los documentales de la memoria, una de cuyas modalidades son los documentales de las *segundas y terceras generaciones*, incluyendo los filmes de los hijos e hijas del exilio.

Como sostienen Traverso y Crowder-Taraborrelli (2015, p.18), desde mediados del siglo XX, los documentales políticos latinoamericanos han desafiado a los gobiernos dictatoriales y autoritarios; y, en las últimas décadas, han sumado también la crítica a los sistemas neoliberales y a las políticas de olvido e impunidad frente a las violaciones a los derechos humanos. Por otra parte, en términos de su plasmación formal, los filmes han introducido innovaciones en el modelo clásico del documental antropológico, añadiendo nuevos recursos, estilos y modalidades enunciativas, entre las cuales sobresale la incorporación de la perspectiva infantil como modalidad de representación. De esta forma, mediante la habilitación de la memoria infantil, estos filmes pueden convocar recuerdos no siempre legitimados, visibilizar sujetos e incluso cuestionar las narrativas conformistas sobre el pasado personal, familiar y social.

Tus padres volverán: un relato coral sobre el exilio infantil uruguayo

Tus padres volverán es un largometraje documental, producido por Pablo Martínez Pessi, quien además es autor del guión. El film cuenta con un tema musical original, titulado “Guardo tantos recuerdos”, de Gastón “Dino” Ciarlo, que es interpretado por Cecilia Trajtenberg,⁴ y una banda sonora con música instrumental de tono menor y clima melancólico, que acompaña ciertos registros de archivo y tomas silentes. Por otra parte, la película incorpora algunos *leitmotiv*, entre los que destacan la imagen de un avión desplazándose sobre el fondo de un cielo claro y el poema “Pero vengo”, del libro *Soledades de Babel* (1991) de Mario Benedetti. Este texto poético, que es declamado por varios protagonistas, retrata la desazón de quien se sentirá por siempre un desterrado, pero que, aun así, insiste en retornar al lugar de origen. Es una idea que remarca la frase adversativa que titula el poema y que se refuerza con el pie quebrado que lo cierra conclusivamente.

Más de una vez me siento expulsado
y con ganas
de volver al exilio que me expulsa
y entonces me parece

⁴ El tema acompaña la sección de créditos del film. Además, un video de la canción fue incluido como material de promoción de la película. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=jWehqJWbyXE> (consulta del 24-08-2023).

que ya no pertenezco
a ningún sitio
a nadie

¿será un indicio de que nunca más
podré no ser un exiliado?
¿qué aquí o allá o en cualquier parte
siempre habrá alguien
que vigile y piense
éste a qué viene?

y vengo sin embargo
tal vez a compartir cansancio y vértigo
desamparo y querencia
también a recibir mi cuota de rencores
mi reflexiva comisión de amor

en verdad a qué vengo
no lo sé con certeza
pero vengo (Benedetti, 1991 p.29)

La película suma numerosas imágenes casi fijas que, a la manera de tarjetas postales, iluminan lugares icónicos de los países de acogida y del Uruguay; y, al igual que en otros filmes afines, se registran fotografías familiares, objetos y prácticas que son soporte de recuerdos e identidades (como el asado y el mate), dibujos, y el diario de vida de una de las protagonistas. Pasada la mitad del film, se agregan una entrevista e imágenes de archivo, periodísticos u otros, que documentaron el retorno de los niños y que, bajo la técnica del *found footage*, se van intercalando entre los relatos de los protagonistas.

Según explica el realizador en una entrevista⁵ que acompaña el material de la película, su motivación por realizarla no respondió a una experiencia personal con el exilio sino al impacto que le produjo ver un reportaje televisivo sobre el viaje de 1983, de cuya existencia no tenía conocimiento. No obstante, como para entonces él tenía tres años –la misma edad del niño más pequeño de la comitiva– y como miembro de una generación que, a su entender, no había tenido la oportunidad de hablar y expresar su punto de vista sobre lo vivido en la dictadura y el exilio, decidió asumir esa voz mediante la realización de un documental.

La perspectiva enunciativa de la película se sostiene centralmente desde el montaje de una veintena de escenas que contienen los relatos de los seis protagonistas, con prescindencia de una voz narrativa que organice la secuencia del relato o guíe explícitamente la interpretación del visionado. Los testigos que participan en el film son cinco varones y una mujer, todos ellos adultos de mediana edad, identificados con nombre, apellido y lugar de residencia, quienes son entrevistados por un mediador que no aparece

⁵ Entrevista a Pablo Martínez Pessi, Director de *Tus padres volverán*, realizada en Montevideo en mayo de 2017. Consultada en <https://vimeo.com/218217280> (10-08-2023).

en escena. Se trata de personas que han padecido el exilio y que, en su mayoría, han tomado la opción del no-retorno (Norandi, 2015, p.55) y que en el presente de la enunciación del film viven en distintos países.

Como anticipamos, en la segunda parte del film los testimonios se combinan con la presentación de materiales de archivo, lo que sucede una vez que el espectador ha sido expuesto a los relatos de entrevistados y ha conocido sus respectivas historias. Ello implica que ha podido experimentar el espiral emotivo que suscita la secuencia de escenas y, por lo tanto, ya se encuentra cognitiva y sensitivamente *dentro* del relato fílmico. A su vez, esa articulación entre los testimonios y archivos propicia una confrontación de visiones entre lo que fue el macro discurso de las direcciones políticas del exilio, que decidieron el viaje de los niños como un modo de forzar la transición democrática, y las memorias de estos adultos que, en su infancia, se vieron envueltos en una trama estratégico-política que los excedía, debiendo hacer frente a situaciones inesperadas, encuentros, conflictos familiares y afectos intensos. Como muestran los seis testimonios, estas experiencias dejaron fuertes marcas en los protagonistas, quienes las asumirán e interpretarán a lo largo del tiempo de modos muy disímiles.

La película logra representar eficazmente ese amplio rango de experiencias, organizándolas en términos formales bajo una estructura que se asemeja a la de una partitura musical, donde más allá de las variaciones melódicas entre las distintas voces, se percibe una suerte de unidad armónica o frecuencia sonora común, y un centro tonal o una cierta atmósfera, que le otorgan un carácter coral.

Los relatos de Cecilia y Guzmán, residentes en España e Italia, respectivamente, son los que más recuerdos traumáticos transmiten y, quizás por eso, se posicionan a mayor distancia frente al país de origen y a un pasado que rememoran dolorosamente. En el caso de Cecilia, el malestar se asocia a que el viaje de 1983 está encadenado en su memoria a una serie de desplazamientos previos que significaron desarraigos y al temor que entonces sintió a raíz de su problemático origen nacional. Dice Cecilia:

Nací en La Habana en el año 1976. Nací ahí porque mis padres eran exiliados políticos. Bueno, en Santiago [de Cuba] viví hasta los siete años. Primero se fue mi papá a Madrid y después mi mamá y yo nos fuimos a La Habana y estuvimos en La Habana tres meses hasta que nos fuimos a Madrid y vivimos en Madrid dos años, entre el 83 y el 85 [Imágenes de Cecilia remontando un barrilete y de árboles brotando]. Se solapan un poco los recuerdos cuando llega el viaje. Me desarraigaron de Cuba, que fue ese momento traumático, y llegamos a Madrid y a los dos meses fue lo del viaje. Lo que sé es que el vuelo ya estaba cerrado, ya estaban los niños asignados y me metieron en el vuelo porque –imagínate– era ‘el’ niño cubano del avión y eso era una bomba [Imagen de ella sentada junto a un árbol solitario en medio de una llanura]. (08’41”-09’38”)

Por otra parte, también surge en su relato una contraposición entre el recuerdo de su infancia feliz en Cuba, donde había experimentado una in-

tegración real al medio social y al espacio, y el lejano país del Plata que aparecía para ella, alternativamente, como un lugar de ensueño y como otro muy ajeno, signado por la pena y añoranza de sus padres:

No me sentía uruguaya *para nada*, nunca me sentí uruguaya hasta mucho tiempo después, no sé... a los veinticinco años, pero cuando era niña era un niño cubano. [...] Y sucedía que en casa se hablaba de otro lugar que para mí era como el País de Nunca Jamás. Me lo imaginaba como un vergel, lleno de jardines y el Río de la Plata en realidad era como de plata [...] Y la realidad interna era otra, era la realidad de dos refugiados políticos que tenían veintitrés años cuando me tuvieron y que no veían a sus papás y a sus hermanos desde hacía once, que creían por una pelea y reivindicación de recuperar el país. Porque estaba con unos papás que siempre quisieron volver. (20'36-22'17")

Todos estos condicionamientos hicieron que, para Cecilia, el viaje no resultara una experiencia feliz y eso lo trasluce en un discurso que enfatiza en la crítica a unos padres que tomaron una opción riesgosa y que afectaría su constitución subjetiva en el largo plazo: “No estuvo bueno, no me hizo bien. Fuimos rehenes políticos [...] un niño de siete años no sabe y nunca va a entender [...] creo que cuando metés a un niño en algo que no entiende, se quiebra” (58'41-59'50”).

En cuanto a Guzmán, quien reside en Florencia junto a su esposa y dos hijos y habla un castellano con acento italiano, aunque con algunos uruguayismos, recuerda con tristeza sus primeros años en el Uruguay, su partida al exilio y su tensionada infancia en Europa. En su caso, siendo un niño muy pequeño, sus padres fueron hechos prisioneros por la dictadura y, a partir de entonces, él quedó al cuidado de una abuela y un tío hasta partir al destierro el día en que su padre dejó la cárcel. Para Guzmán, el viaje representaba una oportunidad para reencontrarse con la familia que había dejado atrás, aunque el retorno no cumplió con sus expectativas emocionales. Por otra parte, en su relato prima la memoria del quiebre en su socialización temprana y los conflictos que la cárcel y el exilio generaron en la vida familiar. A este respecto, es significativa su evocación de ese padre traumatizado que le provocaba sentimientos de desapego y disociación, lo que contrasta en su rememoración con la identificación positiva que pronto comenzó a sentir con su entorno de acogida:

Dejar Uruguay fue un trauma, pero descubrir cosas nuevas... yo era un niño muy vivaz, muy alegre... Me acuerdo del interés por descubrir cómo funcionaba este idioma diferente, las primeras palabras que me decían y que yo memorizaba enseguida. Me dicen mis padres que me costó poquísimo aprender el idioma. Me quedé calladito por meses y de un momento a otro, tá, y ya hablaba. Era un espacio nuevo, un mundo nuevo, y todo esto me gustaba [Pausa con cambio de imágenes desde la calle a una locación interior]. Más difícil era en casa. En casa no me acuerdo nada. De lo que pasaba con mi padre y mi madre en casa no me acuerdo nada sino las partes feas, en el sentido que... poco a poco salió enseguida el hecho de que mi padre estaba muy mal y... porque tá, seis años desde cana y... todo el peso de haber...

de no haber logrado lo que pensaban... el peso de estar en un país solo, sin plata, buscando un trabajo, buscando una casa..., tratando de arreglarse, entonces estaba muy mal. Y eso me lo acuerdo bien, la sensación la la la, eh... el humor negro, los gritos y el malestar continuativo. Entonces, yo hacía mi vida en la escuela y con los amigos donde estaba todo el día. (16'57"-18'33")

Desde una perspectiva diferente se posiciona el relato de Marcos, quien vive en Waterloo, Bélgica, con su mujer Andrea y sus tres hijas. Él las presenta en una escena de almuerzo familiar donde se habla en castellano, aunque el francés también aparece como un medio de comunicación familiar en otras partes del film. Su salida del Uruguay se produjo tras la liberación de sus padres en 1980 y de hecho su hermano menor nació en el exilio. Marcos mantiene un vínculo estrecho con su familia extendida, dado que sus padres y hermanos siguen residiendo en Bélgica. El padre, quien también testimonia en el film, dice haber experimentado la extranjería como un tiempo que imaginó transitorio y se convirtió en permanente, terminando por atraparlo “en algún lugar que no era el predestinado [comienza a llorar]” (26'40-26'50"). Por otra parte, no sin pena, reconoce que debieron asumir la decisión de no retornar al Uruguay para no exponer a sus hijos a un nuevo distanciamiento y desarraigo. Dice el padre: “... volver al país era implicarles, infligirles a los chiquilines otra vez el exilio, porque ellos habían hecho arraigo, tenían amigos [...] Perdimos aquella familia, no la perdimos por supuesto, nos alejamos de la otra familia, pero ¿nos vamos a alejar de esta también?” (25'34-26'21").

No obstante, a pesar de pivotar sobre estas emociones ambivalentes, el relato fílmico deja en claro que, de alguna manera, los padres de Marcos lograron transmitir una sólida herencia cultural, que él reconoce como propia en su testimonio y que, a su vez, desea traspasar a sus hijas:

Yo salí de Uruguay cuando tenía siete años y medio, es decir, que ya tenía recuerdos. Al haber huido muy rápido de mi país fue como un corte muy brutal y quizás son recuerdos que marcan aún más [Silencio]. Otro recuerdo muy importante es de ir en cada veraneo a la casa de mi tío, que tenía un rancho, que tenía vacas, podía montar a su caballo, y esas son referencias que me quedaron para toda la vida. O sea, siempre dije que mi color preferido era el verde en relación a esa vivencia y son cosas que me costó bastante reconstruir [Silencio]. (13'33"-14'40")

Me vida está más o menos lanzada acá en Bélgica y creo que la voy a terminar acá. Lo que trato de hacer, en cierta medida, [es] transmitir [a mis hijos] valores de manera general. Pero en nuestro caso, de hijos de exiliados a pesar [de] que igual seas de la segunda generación, sin querer agobiarlos con todo eso, creo que es importante transmitirles el idioma, saber de dónde vienen sus padres, porqué están acá en Bélgica, eso... (1:10'02"-1:10'56")

Salvador es el protagonista que con más convicción asume su uruguayidad y retrotrae esa identificación al momento mismo del viaje, al que recuerda como una experiencia positiva y una aventura dichosa que lo hizo sentir parte de una historia mayor. Después de haber presenciado muchas despedidas en Madrid, recibió la noticia de su viaje como la oportunidad

de ser protagonista: “Cuando ocurrió el viaje del 83, tengo el recuerdo de la instancia del aeropuerto: ‘bueno, ahora me voy yo. Me toca a mí que me estoy yendo por unos días a Uruguay y me vienen a despedir a mí’” (5’7”-5’21”). En consistencia con estos sentimientos, justifica la decisión que en el pasado tomaron los líderes políticos opositores a la dictadura y la defiende con argumentos muy cercanos a los utilizados por ellos: el retorno de los niños era lógico y legítimo porque suponía una estrategia válida dentro del objetivo de obligar a los militares a entregar el poder:

Yo creo que este viaje, para los que participamos de él, tiene dos lecturas. Una la lectura interna de haberlo experimentado, que en mi caso es una lectura muy positiva, muy positiva, porque yo realmente lo pasé muy bien, me gustó mucho y lo disfruté un montón. Y después tiene la lectura del viaje como herramienta, como cosa estratégica, y yo siento que fue una... una idea genial. Es como esas ideas que no tienen cabos sueltos... Entonces, ¿cómo hacés para parar un contenedor con alas repleto de niños que vienen a conocer a sus familias? ¿Quién es el guapo que se para delante del avión y dice “¿No, esto No”? ¿Quién iba a hacer eso? Nadie. No había manera, era imposible, ¿qué rango de militar a cargo iba a decir: “No, de ninguna manera”? ¿Qué íbamos a traer nosotros?, ¿bombas? Éramos niños que veníamos a ver a nuestras familias. Entonces ¿cómo hacías? Por eso digo que era blindada. No había manera. Porque, además, realmente esa era la finalidad. Lógico, claro, porque también a través de eso había un mensaje: esta gente también es parte nuestra y está allá. (43’34”-44’59”)

Por su parte, Jorge, tras vivir sucesivas errancias y una atomización familiar, termina por anclar en Dinamarca junto a su esposa, sus hijas y su perro Dass, a quien describe como un “negrito y danés, pero [que] se comporta como un uruguayo” (07’50-08’00”). Jorge habla un castellano con un acento muy alineado al de su país de origen y se identifica “primero como uruguayo y después como ciudadano del mundo”. Para él, la extranjería representa una herida que aún permanece abierta y un estado antinatural, una rigidez o tensión que solo se alivia cuando vuelve de visita a su patria y se conecta con su identidad originaria:

Tengo un gran sentimiento de pérdida, extraño ese colectivo, esa red emocional que te envuelve. Ese sentimiento de pérdida creo que también ha definido mi identidad uruguaya. Pero la gente me dice: “vos te fuiste a los siete años: ¿por qué uruguayo? Hay mucha gente en tu situación que no tiene un sentido de identidad con el país”. Pero... no lo puedo soltar, digo... me siento primero como uruguayo... y después como ciudadano del mundo [Imágenes de abrazos en un reencuentro familiar en el aeropuerto de Montevideo]. (27’04”-27’50”)

Vengo a recargar pilas, a descargarme de esa mochila que... que uno debe tener cuando estás afuera. Cuando vengo acá, revierto a mi... a mi estado natural –¡clic!– Cuando estoy afuera es como que tenés un músculo que está tenso, ¿no? Como que estoy levantando algo que tengo que soportar. Cuando llego acá digo: Ah, tá... Soy yo, ¡ah! [Silencio]. Es a eso [a] lo que vengo. (27’50”-28’21”)

Al igual que Salvador, Jorge valora positivamente el sentido político del viaje de 1983 y el papel que los niños tuvieron respecto de quienes entonces no podían retornar al país: “nosotros estábamos ahí, desafiantes, para representar a aquellos que... que no podían entrar” (45’14”-45’20”), dice. No obstante, enseguida liga ese retorno a una emoción propia, como lo es el recuerdo de la conexión y el sentido de comunidad que sintió en su niñez al llegar a Montevideo. Es un afecto que él describe con imágenes semejantes a las que utiliza para referirse a la “manta de calor y de amor” (30’14”) que lo cubre cada vez que se reencuentra con su familia en el Uruguay:

El mar de amor... A mí me cuesta hablar porque... me cuesta hablar sin emocionarme, porque era... era una sensación de comunidad, de unidad y de identidad... Me fui del Uruguay a los siete años y nunca me sentí tan uruguayo como ese día. Y bueno, hoy tengo cuarenta y seis y sigo con ese mismo sentimiento, es como si hubiera pasado ayer... ¿quién te quita lo bailado? (48’34”-49’15”)

Finalmente, Fernando, hijo de una madre que militaba en el Movimiento Nacional de Liberación Tupamaros y que huyó del Uruguay estando embarazada, nace en Panamá, pero poco después es llevado a Bruselas, donde crece en un ambiente que es francófono incluso dentro del hogar. En Bélgica, su madre encuentra una nueva pareja que lo adopta como hijo propio y así Fernando se desarrolla rodeado de un sólido afecto familiar. Sin embargo, un tiempo antes del viaje de 1983, la madre le cuenta a Fernando acerca de su padre biológico, un ex-presos político que vivía en Montevideo, a quien conoce a su llegada y con el que, no sin dificultades, comienza a crear un vínculo afectivo antes inexistente. Mientras que para el padre de Fernando el objetivo principal era consolidar esa relación filial, para el niño Fernando todo resultaba confuso pues no lograba establecer un nexo entre su vida en Bélgica, ese progenitor que ingresaba en su vida y un país acerca del cual no tenía ninguna referencia, pero que, sin embargo, empezaría a corporizarse a partir del viaje.

En 2007, Fernando hace el intento de instalarse a vivir en el Uruguay, pero, tras permanecer cinco años allí, decide regresar a Bélgica porque no logra superar el choque cultural. En el presente de enunciación del film, Fernando ya ha asumido su condición de transterrado y se define a sí mismo como un sujeto que no pertenece del todo a ningún sitio:

Llegué a la conclusión que Uruguay no es un país para mí porque... en realidad la integración nunca se hizo totalmente y no se hizo bien, tuve varios choques durante estos cinco años y medio. Soy consciente que mi historia empezó en Uruguay y que... tal vez tengo internamente un conflicto con el Uruguay que hace que, para estar feliz y vivir en paz, debo vivir lejos del país. (1:01’37”-1:02’15”)

Sin embargo, al mismo tiempo, Fernando reconoce que el contacto con el país de sus padres, desde el viaje de su infancia en adelante, lo ha transformado de manera definitiva, volviéndose una parte consustancial de su identidad. De esta forma, interrogándose sobre su identidad adulta, concluye por afirmar que “antes del viaje era belga y después del viaje era belga y algo más” (Tráiler, 1’31”-1’37”).

Conclusiones

En este trabajo he indagado en la problemática de las memorias de los hijos e hijas del exilio a través de las representaciones de las identidades nómades y los afectos precarios que expone el film documental *Tus padres volverán* (2015), del realizador uruguayo Pablo Martínez Pessi. Para contextualizar el estudio, partí por examinar algunas conceptualizaciones sobre la práctica del destierro político en América Latina como mecanismo sistemático y masivo de exclusión política que afectó a millones de personas en el Cono Sur y a cientos de miles solo en el Uruguay. Asimismo, procuré identificar los modos diferenciales en que el exilio fue vivido (y hoy es recordado) tanto por quienes fueron protagonistas de la escena política de los años setenta y ochenta (la *primera generación*) como por sus hijos e hijas (la *segunda generación*). Para la *primera generación*, el país de origen, ese lugar del cual el/la exiliado/a fue expulsado/a violentamente, siempre emerge como un territorio añorado, pero al que no se puede regresar, dado que ha quedado anclado en un tiempo y espacio que ya no existen. Por su parte, el territorio de acogida se configura como el lugar de una no-pertenencia que impide echar raíces y obliga a prolongar un ostracismo indeseado. Para la *segunda generación*, en cambio, el país de acogida, con el que generalmente se toma contacto en el espacio/tiempo de la infancia o la primera juventud, resulta un ámbito donde es posible afincarse de modo más estable e intentar un afiliaciones identitarias y afectivas, aunque necesariamente sean precarias y nunca definitivas. Por otra parte, en este juego de espejos recíprocos, el país de origen tiende a aparecer en los relatos de hijas e hijos como un lugar crecientemente distante, aunque siempre revelador, respecto del cual tienen sentimientos ambivalentes. Si para algunos representa un componente importante para la propia historia y definición identitaria, para otros, emerge como un nuevo exilio o un lugar al que ya no se desea retornar. En muchos casos, además, la alternativa del retorno aparece como la amenaza siempre latente de un nuevo desarraigo.

Tanto para las personas de la primera como de la segunda generación, la posibilidad de elaborar sus experiencias y memorias, especialmente aquellas que resultaron traumáticas, necesariamente pasa por el trabajo con el afecto y la palabra. En este marco, los lenguajes artísticos se ofrecen como un medio privilegiado para reconstruir y resignificar lo vivido, delinear nuevas identidades y redefinir la propia subjetividad. Por otra parte, ese ejercicio posibilita que las voces de los y las protagonistas encuentren una

audiencia y escucha que no siempre está disponible en otros canales comunicativos, proyectándose desde el ámbito íntimo y privado hacia el campo de las luchas sociales por las memorias y los debates en torno al presente. Dentro del conjunto de obras que, desde distintos géneros, estéticas y perspectivas ideológico-políticas se han hecho cargo de representar las voces de la segunda generación del exilio conosureño, sobresalen los numerosos filmes documentales que han tematizado el destierro infantil, entre los cuales se posiciona la película de Pablo Martínez Pessi. El problema común que abordan estas películas es la representación de las consecuencias de la violencia dictatorial, entre las que se cuentan el exilio de cientos de niños y niñas forzados a abandonar sus países debido a la persecución política ejercida en contra de sus progenitores y familiares. Como deja ver el film *Tus padres volverán*, muchos de esos hijos e hijas no retornaron de forma permanente al territorio originario y, por el contrario, han permanecido en el espacio del no-retorno, oscilando en una errancia entre el país de acogida y el Uruguay. A su vez, ello ha dejado una huella profunda y duradera en sus identidades, cuya característica común es aparecer como liminares, transterradas y en tránsito, cuando no como una suma de fragmentos que no logran ensamblarse.

A través de las historias de sus seis protagonistas, la película de Pablo Martínez Pessi logra representar con eficacia estas ambivalencias y titubeos subjetivos, y los afectos precarios que están en la base de la constitución de sus identidades nómades. Apelando a una estructura que prescinde de un narrador omnisciente que controla el relato, el film se construye a partir del montaje de escenas que traducen la diversidad de historias de vida que exponen los testimonios, pero que logran articularse en un relato que tiene una atmósfera común. De esta forma, el realizador cumple con su cometido de poner palabras, imágenes y sonidos a las vivencias, afectos y reflexiones ético-políticas de una generación que ha tenido poca posibilidad de expresarse y cuyas experiencias él quiere iluminar.

Filmografía

Martínez Pessi, P. (2015). *Tus padres volverán*. Gabinete Films; Phaidon Producciones.

Referencias bibliográficas

- Alberione, E. (2018). "Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: esa particular manera de contar-se". En: Lastra, S. *Exilios: un campo de estudios en expansión*. CLACSO, pp. 197-210.
- Benedetti, M. (1991). "Pero vengo". *Las soledades de Babel*, Editorial Sudamericana.
- Bolzman, C. (2006). "De los europeizados a los deslocalizados: una tipología de las migraciones sudamericanas hacia Europa". En Del Pozo, J. *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*. Santiago, RIL.

- Camacho, Ana , (23 de diciembre de 1983). “154 hijos de exiliados y presos viajan desde Madrid para pasar la Navidad en Uruguay”. *El País*. https://elpais.com/diario/1983/12/24/internacional/441068416_850215.html.
- Gallardo, M. y Salomone, A. “Imágenes de un retorno (im)posible al país de los padres en documentales de hijos e hijas del exilio en Chile y Argentina” (Manuscrito inédito).
- González de Oleaga, M.; Meloni González, C. y Saiegh Dorín, C. (2016). “Infancia, exilio y memoria. Tres relatos de una infancia transterrada tras la última dictadura argentina”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, N° 8, 92-109.
- González de Oleaga, M.; Meloni González, C. y Saiegh Dorín, C. (2019). *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria*. Tren en Movimiento.
- Norandi, M. (2015). “El no retorno de la segunda generación del exilio uruguayo en España: habitando un espacio sin construir”. *Historia, voces y memoria* N° 8, pp. 51-64.
- Roninger, L. (2014). *Destierro y exilio en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos*. EUDEBA.
- Schelotto, M. (2015). “La dictadura cívico-militar uruguaya (1973- 1985): militarización de los poderes del estado, transición política y contienda de competencias”. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* Vol. 4, N° 24, 1-22.
- Traverso, A. y Crowder-Taraborelli, T. (2015). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. LOM.

Esculpiendo la memoria: tránsito y experiencia sensorial en *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) de Alejandro Hernández⁶

Soledad Campaña Fuenzalida

La migración se comprende como el “resultado de las tensiones entre los deseos y oportunidades del individuo, como reflejo de las circunstancias pasadas y de las expectativas para el futuro” (White, 1995, p.15). Este fenómeno mundial ha producido en América Latina un impacto tal que, frente a la fuerza del aplastante y unificador capitalismo global, ha tenido por bien de expresarse en la literatura, como diría, Didi-Huberman mostrando “las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias, las analogías” (1990, p.14) de fenómenos sociales catastróficos que se resisten a ser retratados mediante el lenguaje únicamente referencial.

Entre 2012 y 2013 en México, se registró un aumento del sesenta por ciento de solicitudes de refugio y protección complementaria para migrantes de origen salvadoreño, guatemalteco y hondureño (OEA, 2015, p.116). En 2020, ONU Migraciones reconoció a México como el país de América Latina con mayor número de migrantes internacionales: 11,2 millones de personas.⁷ En este contexto de creciente migración, la novela *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) retrata el tránsito de un grupo de migrantes centroamericanos hacia Estados Unidos por la frontera mexicana. Walter, Elena, Waldo y otros cientos de personas se aventuran en búsqueda de una tierra prometida mientras arriesgan, no solo sus vidas, sino el desmembramiento de sus cuerpos y sus comunidades.

En una entrevista para CNN, el periodista y escritor mexicano, Alejandro Hernández, comentaba que su novela se originó como producto de la experiencia continua e intensa, en su trabajo con la migración centroamericana en su paso por México. Él afirmaba:

Creí que era hora de contarlo de otra manera, a través de la literatura [...] Y la novela, creo, contada en primera persona, sobre todo, tiene más posibilidades de generar empatía y, por lo tanto, de despertar más al lector, no solamente a saber, sino también a sentir, a vivir, sufrir, a padecer junto con el migrante y los personajes de esta novela su trayecto desde la frontera sur a la frontera norte de México. (CNN, 2013, 1'45"-2'33")

⁶ Este texto fue inscrito en el marco del proyecto de investigación de Tatiana Calderón “Corpografías en la literatura de migración: Las Américas (2000-2020)” (Fondecyt 1220637).

⁷ Si bien las cifras que manejamos corresponden a las entregadas y validadas por ONU Migraciones en 2023, debemos reconocer que puede ser mayores considerando la irregularidad e ilegalidad del tránsito entre fronteras terrestres y marítimas.

Julio Zárate dice que esta estrategia narrativa es común en un grupo de escritores mexicanos que, frente a los altos y bajos del interés mediático, se apoyan en la ficción “para ampliar la perspectiva y el alcance del testimonio sobre un fenómeno que es difícil explorar en detalle en la prensa” (2019, p.181). Pero esta conexión con la catástrofe migratoria supera la paradoja cartesiana porque vincula tanto lo intelectual como lo corporal en una lectura donde los afectos se interpelan hasta la crispación. En palabras de Paveau y Zoberman, esta experiencia correspondería a la configuración lingüística, textual y semiótica de los cuerpos comprendida como “corpografía” en la cual se “designa la inscripción del significado en el cuerpo tanto como la inscripción del cuerpo como significado” (2009, pp.2-3). Igualmente, este mecanismo para hacer aparecer al otro es lo que Walter Benjamin identificaba en *El narrador* como lo que su generación había perdido, es decir, la capacidad de generar experiencias dentro de la comunicación y utilizar la narración como afirmación de vínculos auráticos (2008, pp.67-68).

Esta vivencia de la lectura a la que apunta Hernández con su narración también se revela en el interior de la novela mediante Walter, el narrador protagonista. Él comparte sus vivencias como testimonio y crónica que construye mediante la rememoración de su viaje. Walter escribe en un cuaderno, la novela que tenemos en nuestras manos, sus recuerdos del tránsito hacia Estados Unidos. Así, testimonio y recuerdo se funden indisolubles para generar empatía con el sujeto migrante que tiende a la invisibilidad (Zárate, 2019, p.182). Pero, ¿cómo es posible que un personaje socialmente olvidado o que, al menos, capta esporádicamente la atención de los medios, sea incorporado en el lector mediante el relato? ¿Es, acaso, que Walter tiene una característica distintiva que lo habilita para ello en la ficción?

En este artículo, analizaré cómo la experiencia en el uso de la palabra, en la lectura y escritura, permite que Walter pueda tomar su vivencia migrante e inscribirse corporal y simbólicamente en un nuevo contexto para conectar con la alteridad pese a vivir un cruce de fronteras en un doble sentido: el desplazamiento físico y su crisis identitaria. En síntesis, propongo que la experiencia lectora le permitiría transformar la invisibilidad y soledad del migrante al escribir y hacer de su relato personal la historia sensorial de una comunidad móvil.

Dividiré mi intervención en tres apartados: análisis de las escenas de lectura, para comprender las características de esta vivencia en Walter; descripción de la invisibilidad de la comunidad migrante reflejada en el relato, para mostrar las características del tránsito y, finalmente, exposición de las particularidades de la escritura de Walter para esculpir en la memoria del lector la experiencia sensorial del cruce de fronteras. En este último punto recurriré a los postulados de Paul Ricoeur y Michel de Certeau para ahondar en las funciones epistemológicas y éticas de la lectura y escritura.

Experiencia de la lectura

Walter viene de una familia humilde y medianamente alfabetizada. Su madre, por ejemplo, no sabe leer pero reconoce la felicidad de su hijo cuando se sumerge en esas historias. Es ella quien le regala sus primeros libros, tan diversos como *Crimen y castigo*, *Las novelas ejemplares* de Cervantes, *Secretos para adelgazar en sesenta días*, *Historia de la literatura hondureña*, *Métodos y técnicas de archivos notariales*, *Magallanes*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La ciudad y los perros*, *El hombre que ríe*, *Alta es la noche*, *Papá Goriot*... Tal variedad fue bien catalogada por el mismo Walter como “un mundo de muchos mundos” (Hernández, 2013, p.28) que merecía un lugar determinado para conservarse. Estas lecturas revelan un canon occidental donde se fragua un marco de referencias culturales comunes, modos de expresar emociones y un trabajo de la palabra que, independientemente de la traducción que sea, entregará a Walter un modelo de escritura y narración que podrá utilizar para compartir sus experiencias.

De los trece a los veinte años, Walter leyó todo lo que pudo recibir del regalo mensual de su madre, de los libros de vecinos, de lo que podía costear con su sueldo o recibir en forma de pago por trabajos esporádicos. Así, lectura y trabajo se funden en una relación paradójica ya que trabajar significa dejar de leer, pero leer empedernidamente puede limitar sus opciones para proseguir en la tarea. Además, lejos de ser un ejercicio puramente mental, la lectura es descrita por Walter como una actividad física donde se activan los sentidos y se alojan en la memoria imágenes fabricadas bajo el estímulo de la ficción literaria:

Todos los libros de historia y literatura los leí más de una vez, algunos hasta cinco veces. Con estas lecturas, la difusa ilusión de volver a la escuela me parecía absolutamente prescindible. Alguna vez, cuando escuché a mamá raspar el frasco del café para aprovechar hasta el último gramo, la imagen del coronel sin correspondencia apareció frente a mí nítidamente, como una estampa viva, mitad olvido propio y mitad recuerdo ajeno... Las imágenes, situaciones y sensaciones que me dejaban los libros me apartaban de la pobreza, la persistente escasez de todo, el hacinamiento de aquella casa que rebosaba olores de cocina, sudor y ropa sucia. (p.29)

La experiencia de la lectura transforma la manera en que Walter se relaciona con su entorno. No solo descubre la necesidad del trabajo para disfrutar de otras actividades, sino que también comienza a primar la memoria de eventos leídos para interpretar una realidad empírica de la que se busca escapar. Esta reinterpretación desde lo sensorial es parte de un proceso más amplio de Walter, quien afirma: “depende lo que leas, la sensación de lo leído te sacude una parte del cuerpo: lo chusco lo sientes en la cara, lo triste en el pecho, lo violento en el estómago, lo erótico en el vientre, lo espantoso en la espalda, lo amoroso en el corazón, lo sorpresivo en la frente, lo agitado en las piernas, lo mezquino en el cuello, lo irremediable en los ojos” (p.29).

Semejante a estas sensaciones es lo que logra el relato de Walter, pero por sobre todo, son las responsables de remecer al lector para que no se olvide de aquellos que padecen la gran crisis de la migración. Cuando luego el relato hable sobre la violación de Elena, sobre el desmembramiento de Waldo o sobre el hambre de sus compañeros de viaje, esas mismas sensaciones son las que el lector irá sintiendo en su cuerpo.

Análisis de la invisibilidad y soledad de la comunidad

En el camino del migrante centroamericano existe un desdibujamiento de su individualidad. Primero se pierde el nombre y se busca asemejarse a otro, al local; luego, sin papeles, estorba al Estado que lo persigue mediante sus funcionarios corruptos y, finalmente, los peligros físicos del tránsito pueden ocasionar la pérdida de sus miembros o vidas por completo. Esto es lo que Raúl Hernández se ha explicado desde la perspectiva de la racialización en la novela afirmando que el protagonista: “describe la invisibilidad en términos de una descorporeización de la experiencia en tránsito porque se reconoce de antemano como un sujeto racializado por las políticas de securitización fronteriza y como un cuerpo marcado por percepciones y prácticas sociales específicas al entrar a México” (2019, p.30).

Esta tensión entre corpografía y racialización, entre el individuo y lo comunitario, provoca que el migrante se incline por la opción más ventajosa para su supervivencia, es decir, borrar aquellos rasgos que lo ligen a una identidad nacional y desvincularse de una experiencia sensorial que pueda remitirlos a una memoria cultural de la cual buscan abandonar por otra que intentan imitar.

La experiencia migratoria es común en el pueblo de Walter e, incluso antes de comenzar su viaje, este ya había incorporado los consejos de los más experimentados diciéndose a sí mismo:

Invisible. Desaparecer. No ser nada, nadie. Que nadie te vea, no respire, no levantes la mirada, no veas, no sientas. Andar y andar, invisible, sin sombra. Tres mil kilómetros son muchos para mantenerse invisible. Hablar bajito o no hablar [...] El secreto es no ser. Porque si eres, pero no tienes papeles, no eres. Toda tu vida está en donde está tu muerte: en la falta de documentos migratorios. Los papeles terminan siendo más importantes que la vida. Pero la vida y los derechos no son de papel. Pero lo son. (p.39)

Una vez iniciado el viaje, mientras espera el tren que los llevará en su camino por México, Walter comienza a describir la necesidad de desaparecer, pero esta vez con un acento colectivo: “Si pueden no respiren, no vean, no sientan, no dejen que el miedo los haga mierda. Quédense donde están, sombras de hambre. No vayan a joder todo por no saber estarse quietos. Cuántas huellas antes de las nuestras, cuántas respiraciones de espanto, cuánta sangre antes de la nuestra” (p.55). La novela irá transformando esas

reflexiones particulares en máximas socializadas y que la voz narrativa comienza a modular desde una historia común de los migrantes.

Al subirse al tren, Waldo (hermano de Walter) pierde ambas piernas lo que transforma su vida; más adelante Juana (amiga de Elena) se queda dormida y cae a las vías. Sabemos el futuro de Waldo porque Walter reconstruye sus recuerdos de lo que su primo le ha dicho, pero de esa joven ya no se sabrá nada más; pasará a ser meramente un número entre muchos olvidados si no fuera porque Walter la recuerda. Es mediante la palabra de Walter que esas vidas obtienen un protagonismo que en circunstancias normales habrían sido olvidadas, pero sobre todo, es mediante la palabra de Walter que podemos sensorialmente aproximarnos a una vida desperdiciada al modo que lo admite Zygmund Bauman: “en la práctica, lo excluido –expulsado del centro de atención, arrojado a las sombras, relegado a la fuerza al trasfondo vago e invisible– ya no pertenece a ‘lo que es’” (2005, p.32).

La novela de Hernández recoge diversos hitos de la migración mexicana; ejemplo de ello, es la masacre de Tapachula. Al momento de debatir qué hacer con los muertos, los migrantes colectivamente revelan el punto cúlmine de su invisibilidad: “de qué va a servir que no los sepultemos si de todas formas nadie va a decir nada... Los mató la autoridad y la autoridad es la única que viene aquí” (Hernández, 2013, p.132). Otros migrantes intentaron salvar el punto diciendo que los periodistas pueden ayudar levantando la voz, pero una señora insiste: “Pues yo, hasta orita, no he oído que nadie levante la voz por nosotros, o alguien ha oído. Otra vez silencio. Los migrantes pensábamos” (p.132). Este relato se encuadra con un énfasis en la colectividad, textualmente las voces se sobreponen, los interlocutores no están claramente identificados y, finalmente, existe una declaración de sentimiento y acción común en el grupo.

Una escritura que se inscribe en el sensorio

Antes de ejecutar su último intento de llegar a Estados Unidos, Walter es rechazado por Elena y, en un estado de desapego y desidia, se dedica a escribir todos sus recuerdos. La actividad lo ocupa con furor durante tres meses. Así, el narrador protagonista cumple lo que ya había advertido en un comienzo de la novela:

Soñaba con escribir historias de ficción, caballos alados y héroes invencibles, hombres tristes y mujeres misteriosas [...] Pero la fantasía de escribir ficción ha tenido a bien morir en mí, porque ahora, cuando finalmente escribo, lo hago sobre lo único que puedo contar, destrozada mi capacidad de crear por la aplastante fuerza de una realidad que no ha dejado margen a la imaginación. (p.30)

Pese a esta declaración, el tipo de escritura de Walter es descrito por su hermano Wilberto como “letras que palpitan” (p.183) y que, a diferencia de las suyas, “las mías nada más pueden leerse, pero las tuyas se sienten”(p.183). Escribir sobre la realidad y el horror de las experiencias vividas

sirve al protagonista para encontrar cierto grado de paz al traspasar su memoria al papel.

Por una parte, la actividad le permite revivir su amor por Elena; primero con una carta dirigida a ella donde declara su amor y, segundo, con la narración de su enamoramiento durante el viaje. Pero la escritura de Walter superará sus pretensiones de contar simplemente una historia, los eventos serán traspasados al papel con un método anclado en la emoción que lo supera y desborda. Su escritura estaba “llena de palabras desesperadas y de frases que al pretender enaltecer el amor lo atropellaban. Interrumpía una idea y describía una imagen, extraída de nuestro tiempo compartido” (p.181). La forma de narrar traspasa formalmente la novela con el limitado uso de comas y puntos que aceleran la lectura de los eventos.

Por otra parte, la narración de la travesía también se convierte en una forma de dar testimonio de quienes ya no estaban con ellos. Los muertos, Elena, los mutilados, el Profeta, los secuestrados... todos aquellos compañeros de camino que Walter recuerda desde lo sensorial para traerlos al presente del lector. Existe cierto desorden temporal de los eventos que se justifica diciendo que “cuando hablaba de ilusiones las arrancaba del pasado y cuando escribía del pasado lo violentaba desde mi presente, sin futuro” (p.181). Esta narración refuerza el momento presente de la experiencia lectora. La memoria se desafía con una escritura rauda y vivaz. Walter dice que Elena “se había quedado atorada en una memoria inútil, de la que no podía rescatarla de carne y hueso, viva, acalorada” (p.182), pero es mediante la escritura de su memoria que puede inscribirla en el lector, generar una nueva experiencia.

El uso que da Walter de la palabra permite definirla como mediación al modo en que propone Paul Ricoeur: “es aquello a través de o mediante lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra, aquello mediante lo que tenemos un mundo” (1999, p.47). Este nivel, quizá el más elemental de la palabra, es vivido especialmente por Walter desde el sensorio. Donde habían sonidos u olores, Walter les da un sentido a partir de sus lecturas de textos universales que le permiten proyectar un significado a las cosas de su entorno precario.

En un segundo lugar, la palabra se reconoce como mediación entre un hombre y otro a lo largo de la novela. Esto es “en la medida en que nos referimos conjuntamente a las mismas cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un ‘nosotros’” (1999, p.47). Una vez desdibujadas las identidades de cada viajante, la palabra puede reunirlos en una comunidad nueva que se une por la necesidad –o imposibilidad– de designar el límite de la humanidad en el viaje de un migrante. Walter se convierte en la voz de quienes ya no estarán para relatar su viaje y, sobre todo, para quienes vendrán, que deberán recurrir a sus palabras para dar sentido a un viaje al infierno, tal como lo designa el epígrafe de la novela. Interesante es también descubrir cómo a través del lenguaje Walter puede unir una comunidad ficcional, pero Alejandro Hernández logra vincular a lectores de diferentes partes del mundo mediante sus palabras. Así, funciona en un doble

nivel la palabra como mediación para entregar una aproximación íntima y sensorial al tránsito precario del migrante.

Finalmente, y en tercer lugar, “ a través del universo de los signos, de los textos o de las obras culturales podemos comprendernos a nosotros mismos” (Ricoeur, 1999, p. 47). Por esta razón, en el caso de Walter, escribir su historia se convierte en el acto donde “el lenguaje se desborda como signo para acceder al mundo, a otro o a uno mismo” (p.47). Es en la escritura donde se procesan las experiencias, se recrean las sensaciones y se afianzan las relaciones humanas.

Además, siguiendo a Michel De Certeau, podría decirse que en el acto de escribir el protagonista está ordenando el caos de la experiencia en una figura mítica. Esto es porque el texto de Walter corresponde a “un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente [...] El origen ya no es lo que se cuenta, sino la actividad multiforme y murmurante de producir el texto y de producir la sociedad como texto” (De Certeau, 2010, p.147). Por ello, en la narración existe igualmente un acto fundacional de una comunidad migrante que, en voz de Walter, puede organizar una memoria cultural y sensorial del tránsito mediante una estructura permanente de sentido.

En el acto de escribir se construye sobre un espacio propio un texto que “tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado” (2010, p.148). En el caso de la novela, estos eventos serían la vivencia extrema del tránsito precario y del amor por Elena formado en ese contexto. Estos dos elementos quedan fijos en una instancia de rememoración de los hechos en un plano intelectual y sensorial ya que, alejado de las actividades inmediatas, el sujeto “se encuentra ya en la misma posición del industrial, del urbanista o del filósofo cartesiano: la de tener que manejar el espacio, propio y distinto, donde poner en obra una voluntad propia” (2010, p.148). En el espacio propio de la novela, los materiales memorísticos son trabajados lingüísticamente para producir un orden, un sistema que ordene el caos de la experiencia, en un mundo fabricado pero que puede afectar al lector en los mismos niveles de sensibilidad.

Por último, cabe profundizar en el sentido ético de la escritura de Walter. Esto es porque la producción de un sistema de sentido y en un espacio de formalización socializable mediante la lectura, buscaría transformar la realidad presente mediante la acción del pasado modelado en la escritura. En palabras de Michel de Certeau, esto sería porque el acto escritural:

Pretende una eficacia social. Se aplica a su exterioridad [...] Las cosas que entran son los signos de una “pasividad” del sujeto con relación a una tradición; las que salen, las marcas de su poder para fabricar objetos. Además, la empresa escrituraria transforma o conserva por dentro lo que recibe de su exterior y crea en el interior los instrumentos de una apropiación del espacio exterior. Almacena lo que clasifica y se provee de los medios para expandirse. Al combinar el poder de acumular el pasado y el de ajustar a sus modelos la alteridad del universo, es capitalista y conquistadora. (2010, p.149)

Por estas razones, los efectos que tuvo la lectura en la infancia de Walter y su impulso por escribir serían ambas instancias donde la palabra revela su capacidad de mediar con nosotros mismos, con la realidad y con otras comunidades para establecer vínculos auráticos que son necesarios para proyectar nuestra historia. La función mítica y religiosa de la palabra no se pierde en un contexto tan catastrófico como es la migración mexicana, más bien, trenza recuerdos, emociones y sensaciones para afectar el presente del lector y buscar la proyección de un sentido de responsabilidad social.

Conclusión

¿Es novedoso el proyecto de Hernández? ¿Walter solo está modulando la verdadera función de la palabra que es generar una experiencia en ella? Quizá la respuesta es sí a ambas preguntas: nunca había sido tan novedoso volver al comienzo que habíamos abandonado por la fuerza unificadora del capitalismo global. Porque las cosas seguirán estando ahí para ser nombradas, ¿pero seremos capaces de hacer vivir al otro nuestras vivencias? La única sorpresa es la nuestra que, en épocas de una globalización avasalladora, sea la catástrofe de la migración la que nos devuelva a la función primaria de la palabra: generar empatía, construir comunidad.

Walter como escritor, personaje y narrador reúne en sus palabras las tres funciones de la palabra como mediación entre diferentes niveles. Por un lado está el nivel textual donde se pueden plasmar su diálogo interior, luego está la capacidad de referenciar al mundo y, finalmente, vincular personas que han vivido junto a él el tránsito precario de un país a otro. Por otro lado, está el nivel del lector que accede a la historia escrita y puede generar un diálogo interior a partir de su interpretación, reconocer nuevas modalidades de referenciar el mundo y realidades abstractas, y finalmente, la capacidad de unirse a los migrantes mediante la experiencia del tránsito que se recrea sensorialmente mediante la historia de Walter.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Paidós.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Metales Pesados.
- Certeau, M. de (2010). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. Vol. 1. Universidad Iberoamericana (Departamento de Historia).
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Les Éditions de Minuit.
- Hernández, A. (2013). *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. Tusquest.
- Oso Grimbeorn, (29 junio 2013). "Amaras a Dios Sobre Todas las Cosas" (Alejandro Hernández) [Video]. Youtube <https://youtu.be/7QzyFKifqdc>
- Hernández, R.D.R. (2019). "Racialización y vulnerabilidad de la migración centroamericana en la novela *Amarás a Dios sobre todas las cosas*". *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*, 3(2), 23-40. <https://>

www.muse.jhu.edu/article/727367.

- Organización de Estados Americanos (OEA) (2015). *Migración internacional en las Américas: Tercer informe del Sistema Continuo de Reportes sobre Migración Internacional en las Américas*. SICREMI. www.oecd.org/els/mig/SICREMISP-2015.pdf
- Paveau, M-A. y P. Zoberman (2009). “Corpographèses ou comment on s'écrit le corps”, *Itinéraires*, pp. 1-11.
- Ricoeur, Paul (1999). “Filosofía y lenguaje”. *Historia y narratividad*. Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Paidós.
- UPMRIP (2022). Unidad de Política Migratoria, Registro e Identidad de Personas. Secretaría de Gobernación. *Boletín Mensual de Estadísticas Migratorias*. Subsecretaría de Derechos Humanos, Población y Migración/ SEGOB [accedido el 4 feb. 2023].
- White, P. (1995). “Geography, Literature and Migration”. Connell, J., King, R., & White, P. (Eds.). *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Routledge.
- Zárate, J. (2019). “Crónica, ficción y testimonio: la migración centroamericana y su paso por México en *Amarás a Dios sobre todas las cosas*, de Alejandro Hernández”. *Diálogos*. 23.1, pp. 180-190.

Vestigios del pasado en *El gran vuelo* de Carolina Astudillo⁸

Mariana de Cabo

En *El gran vuelo*, estrenado en 2014, Carolina Astudillo Muñoz se propone resucitar el recuerdo incómodo de la militante comunista catalana Clara Pueyo Jornet que luego de fugarse de la cárcel, desaparece en 1943 sin dejar rastro. Se trata del primer largometraje de la directora chilena que está radicada en Barcelona. En su obra, la historia de Clara aparece también en otras dos películas. En 2008, en el cortometraje *De monstruos y faldas*, Astudillo rescata la memoria de los niños y las niñas que iban a visitar a sus familiares, las mujeres que estaban presas en la prisión de *Les Corts*. En esa oportunidad, la cineasta entrevistó al sobrino de Clara, Albert Pueyo. En 2021, se estrena el documental *Canción a una dama en la sombra*, sobre las cartas de Soledad, la cuñada de Clara y su hermano Armand, que muere en 1941 en el campo de concentración de exterminio Mauthausen-Gusen, en Austria. Además, la directora tiene un proyecto que todavía no pudo realizar: publicar las cartas de Clara y su hermano, que escribe teatro y le enseña a Clara a escribir.

La filmografía de Astudillo oscila entre el cine experimental y el documental. El material de sus obras proviene de archivos: emplea el cine de metraje encontrado o *found-footage*, así como fotografías familiares, diarios, cartas privadas o entrevistas. En lo que respecta al guión de sus películas, la directora practica el género del ensayo porque le permite lanzar preguntas abiertas al público y abrirlo a la reflexión. De esta manera, el narrador se presenta como una figura subjetiva que propone más interrogantes que certezas al público y genera un relato heterogéneo. En *El gran vuelo* (2014), aparecen la voz en castellano del narrador omnisciente, interpretada por Sergi Dies, y la voz de María Cazes que en castellano y catalán lee las cartas.

Las películas de Astudillo se focalizan en documentos históricos no oficiales. Sigue el modelo de Péter Forgács que cuenta la historia de Hungría a través de archivos familiares. En la misma línea, la directora expresa que su obra se consagra a la recuperación de la memoria de personas, en especial mujeres, que fueron marginadas y que dejaron un documento: cartas de amor y políticas en el caso de Clara, o diarios en el caso de Ainhoa –la protagonista del documental *Ainhoa, yo no soy esa* (2018)– (Pérez Guevara, 2015, 7' 29"). Para Astudillo, acercarse al género epistolar, implica abordar

⁸ Esta investigación surgió durante el Seminario sobre Estudios de género dictado por la Profesora Marta Álvarez en la Universidad de Franche-Comté entre septiembre y diciembre 2016.

la memoria desde lo familiar y lo íntimo, más que a partir de relatos oficiales. Ahora bien, las cartas de amor de Clara muestran los tenues límites entre lo público y lo privado, lo oficial y lo no oficial, porque constituyen documentos que no se encuentran en un archivo familiar, sino en el Archivo Militar de Madrid y son parte de una causa judicial. Además, en *El gran vuelo*, no sólo se rescata el nombre de una militante borrada de la historia española, sino que al leer sus cartas también se reconoce la obra literaria de Clara. En una entrevista, Astudillo la presenta como escritora, a diferencia de otras militantes:

Desde el primer momento dije estas cartas tienen que ir en el documental porque aparte son cartas bellísimas. O sea Clara escribía muy bien. Porque hay otras cartas de militantes. En esa época, claro, se escribía bien. Pero Clara tenía una pluma así, era como una escritora. Lo hacía de una manera muy poética, utilizando muchas metáforas. (Pérez Guevara, 2015, 9' 26")

A partir de este interés por lo marginal y lo no oficial, pensamos el acercamiento de Astudillo a la historia con el concepto de supervivencia de Aby Warburg que Georges Didi-Huberman desarrolla en *Ante el tiempo* (2000). Desde esta perspectiva, la directora al igual que el trapero de Walter Benjamin hace memoria a partir de los vestigios de la historia de Clara. Incluso Astudillo se llama a sí misma “trabajadora de la memoria” (Pérez Guevara, 2015, 17' 25"). Para hablar de Clara, se va a interesar por los rastros que quedan de ella –documentos del Oasis, centro clandestino del partido, cartas, testimonios, fotos y filmaciones–. Astudillo se encuentra con impedimentos porque casi todas las personas ya están muertas y no se las puede entrevistar. Al acercarse a los objetos relacionados con Clara y otras mujeres de la época, va a tratar de reconocer cómo el tiempo los ha fermentado. ¿Qué queda de Clara? ¿Qué fragmentos de esos tiempos nos permiten darle cuerpo y voz? En ese sentido, la directora responde a la idea de historiador de Benjamin, el que “[...] vive sobre un montón de trapos: (es) el erudito de las impurezas, de los desechos de la historia” (Didi-Huberman, 2011, p.164). En el centro de esta forma de concebir la historia, se hallan las imágenes estáticas y en movimiento que utiliza Astudillo. En estos materiales, en palabras de Didi-Huberman, “[...] se condensan (también) todos los estratos de la ‘memoria involuntaria de la humanidad’” (2011, p.171). No se trata de la razón de la historia de Hegel, sino del inconsciente que aparece en los fragmentos montados en la película. En este sentido, la directora no trabaja con el relato histórico oficial, homogéneo, sino con lo particular y lo imposible de sintetizar. Tanto para Warburg como para Benjamin lo esencial se encuentra en el detalle: en la pequeña historia de una mujer que muestra los años turbulentos de la España franquista.

El gran vuelo recupera la memoria de la militante comunista Clara que escapa de la prisión de mujeres *Les Corts* en Barcelona, en junio de 1943. Al día de hoy, todavía se desconoce su paradero. Lo que llama la atención de Astudillo es que Clara no sólo es olvidada por la historia oficial, sino

también por sus compañeros de partido y su familia (Pérez Guevara, 2015, 6' 58"). Para los comunistas, Clara es una traidora. Como se fuga de la cárcel sin aprobación de sus compañeros, creen que es una espía. Astudillo considera que posiblemente el partido comunista la haya asesinado como a otros compañeros. Para la familia, Clara es durante mucho tiempo, un tema vedado hasta que recientemente su sobrina nieta pregunta a su padre por su historia. Nunca se habla de ella y se inventa que ha escapado a la Unión Soviética a vivir el sueño comunista. Además, el silencio sobre la vida de Clara no sólo es por cuestiones políticas, sino también patriarcales. Como puntualiza Astudillo, para ella investigar sobre el rol de las mujeres en el partido comunista español y la República en general, conlleva una gran desilusión porque ve cómo se reproducen las mismas posturas conservadoras del franquismo (Pérez Guevara, 2015, 20' 46"). Relata la voz en off de *El gran vuelo*:

Así la Revolución se hace fuera de casa. El espacio de la militancia se rige por valores y códigos masculinos. Una exmilitante recuerda: 'Algunos camaradas optan por una doble vida, la oficial y la clandestina, y en cada una de ellas una mujer distinta'. No concebían que la esposa que cuidaba los hijos fuera además la compañera de lucha. (Astudillo, 2014, 10' 24")

Astudillo se pregunta: ¿cómo contar una historia de la que no se tienen imágenes? Después de su desaparición, sólo quedan cartas (en catalán las íntimas, en español las políticas) y unas pocas fotografías (cinco o seis de la familia, tres o cuatro oficiales de su estadía en la prisión). La directora necesita crear un documental a partir de un corpus acotado. Entonces acude al archivo, en especial, a la película familiar. Pero nunca usa imágenes para ilustrar lo que dice el narrador. Se trata de trabajar en torno a ideas y metáforas. Astudillo dice que quiere contar la historia oficial de este período –del 39' al 42'– entre el final de la guerra civil y los primeros años del franquismo, a través de materiales que antes no se tenían en cuenta (Jurado, 2020, 38' 39"). Al respecto, Pérez Nieto (2021, p.208) describe cómo la voz del narrador en las películas de Astudillo entrelaza la memoria personal y la memoria histórica. Gracias al narrador tenemos una guía a través del material diverso y abundante de la película.

Clara es un fantasma que se nos aparece a través de su silencio en la historia, por eso el documental recurre a imágenes oníricas e íntimas para traerla de vuelta. Si retomamos las palabras de Didi-Hubermann (2011, p.156) sobre Benjamin, podemos sostener que la directora realiza una arqueología psíquica. Piensa la historia como una historia de fantasmas y síntomas. Como los Pueyo no disponían de los medios para comprar una cámara filmadora, no hay películas familiares de Clara, por eso la directora acude al archivo de las familias de alta burguesía catalana y valenciana que podían pagar estos aparatos costosos. En general, se trata de sectores de derecha que apoyan el franquismo y ganan la guerra. La directora explica que suele jugar con el contrapunto entre los dos destinos: el de Clara y el de otras mujeres burguesas (Pérez Guevara, 2015, 29' 39"). Para la directora, aunque

en la película no se vean muchas imágenes de Clara, ella de algún modo está presente en las imágenes de otras mujeres que se muestran. Astudillo cree que todas ellas comparten el destino del sujeto político mujer durante este período histórico.⁹ Por un lado, en las filmaciones familiares, tanto los cuerpos de las mujeres burguesas como los de sus criadas, son cosificados, al ser observados por el ojo de la cámara de un hombre. Por otro lado, estas imágenes de mujeres que juegan y se divierten también hablan sobre ese otro destino posible de Clara. Aluden a su compromiso político y a su renuncia al placer. Desde el espacio del Oasis (en el barrio de la Barceloneta), donde durante el franquismo Clara junto a otros compañeros/as trabajan clandestinamente para el Partido Socialista Unificado Nacional de España, le escribe una carta a María Salvo. Las palabras de Clara juegan con el contraplano de las mujeres burguesas en la playa:

Ya no puedo poner la frase del ritual. El Oasis se ha secado para mí. Vuelve a quemarme el alma el sol del desierto. El estómago ha podido más que el corazón y mi boca debe ir a otros manantiales a buscar el sustento que le hace falta. Salgo del Oasis la próxima semana. Yo no sé si las demás te guardarán un sitio en el Oasis. Yo te aconsejo que aunque sea te busques una palmera seca para ti sola. Quisiera poder hablar contigo, Alba. He sufrido un desengaño atroz, a pesar de mi experiencia en materia de egoísmo humano. (Astudillo, 2014, 44' 39")

Clara escribe una carta de despedida a través de la metáfora del oasis: espacio físico del partido, refugio político y espejo de agua que asiste a los peregrinos en el desierto. Pero como Clara ha sufrido un desengaño, el agua se ha secado y ya no se siente protegida. Ahora necesita buscar nuevos “manantiales”, otro cobijo ante la persecución franquista y de sus pares comunistas. Tampoco le aconseja a Alba confiar en el amparo del Oasis.

La estructura de *El gran vuelo* también reafirma el carácter fantasmal de Clara. Comienza y termina con la invocación a una muerta. Astudillo utiliza una filmación de Manuel Monleón Burgos, el gran amor de Clara, que era un cartelista, ilustrador y diseñador gráfico valenciano. Se trata de una sesión de espiritismo, una escena de mujeres que tratan de comunicarse con el más allá. Como dice Astudillo, su vida podría haber sido este mundo creativo del cine y no la muerte (Pérez Guevara, 2015, 17' 20"). Sobre esa otra vida que no fue, Clara escribe en una carta en agosto de 1941:

Nosotros somos los eternamente sacrificados y no podemos ni debemos quejarnos. Hemos escogido libremente nuestro camino. Nadie nos ha obligado y ahora nos hace falta seguirlo hasta el final. Sólo seguimos nuestra ruta y los sufrimientos no nos asustan. Aunque allí en el fondo, en lo más íntimo de nuestro ser, la vida misma nos habla, nos dice que todavía somos fuertes, que la vida es para gozarla, que nuestra juventud se va y no tendremos otra. (Astudillo, 2014, 55')

9 Para un análisis del modo en que Astudillo recupera la memoria histórica feminista, ver Iniesta, M. (2020). “De lo personal a lo político: memoria y autoficción feminista en el cine de Carolina Astudillo”. *Nexus*, Nro. 28, pp. 1–13.

El gran vuelo simboliza el teatro de la muerte de Clara que es invocada por Astudillo. Con esta isotopía se juega a lo largo de la película. ¿Acaso el cine no es un teatro de la muerte? En este sentido, la filmación de Monteón Burgos se transforma en metacine: las mujeres invocan a los muertos como Astudillo invoca a Clara en *El gran vuelo*. Así lo anuncia la voz en off del narrador:

No podemos escuchar la voz de nuestros muertos. Sólo en recuerdos, sueños o en una imagen. Hay muertos a quien nadie reivindica porque su memoria se pierde sin dejar apenas una huella. El rastro de Clara Puello Jornet desaparece en verano de 1943. Tiene 29 años y deja tras de sí un puñado de cartas que no llegó a enviar y algunas fotografías.[...]
Hay muertos a los que nadie recuerda porque duelen demasiado para querer recordarlos. Otros se han vuelto incómodos. ¿Cómo hacerlos regresar? (Astudillo, 2014, 10' 10")

El ritual que lleva a cabo Astudillo en la película nos recuerda el sentido que Roland Barthes le otorga a la fotografía y, por extensión, al cine. Según el filósofo las imágenes aluden al teatro, pues en una fotografía los muertos vuelven a la vida y actúan, simulan estar vivos:

Es conocida la relación originaria del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacan de la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo [...]. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos. (2011, p.65)

Como el busto romano o la máscara mortuoria, el documental de Astudillo resulta una mediación entre el reino de los vivos y de los muertos. La condición de índice de la fotografía, en otras palabras, de testimonio y huella de las personas que se ubican frente al objetivo contribuye a estas circunstancias. John Berger (1998, pp.76-77) puntualiza que la costumbre del álbum familiar surge con la imagen del pariente perdido: el modelo humano en calidad de objeto fotográfico se convierte en una reliquia del nuevo culto familiar. En este sentido, el cine de Astudillo adquiere un carácter sacro y trascendental que nos remonta a los primeros intentos de la humanidad por fijar en la memoria un rastro de los seres amados.

La relación entre la imagen y la muerte atraviesa la historia del arte desde sus orígenes. Las fotos de Clara poseen la misma condición indiciaria de la máscara mortuoria: de la impresión que el rostro deja sobre la cera se pasa a la impresión de la huella humana por medio de la luz y a su fijación gracias a diferentes sustancias químicas. Por medio de la fotografía y del cine, se resucita al espíritu olvidado de Clara. Se trata de un recordar indirecto que se sustenta de diferentes fuentes de la época para construir una obra de gran envergadura poética. El vínculo entre el más allá y la imagen que Astudillo establece en su documental data de los primeros tiempos de la civilización.

Según Martine Joly, en la Antigua Grecia, se introduce la figura del muerto en los entierros para simbolizar su muerte: la imagen se transforma en índice y vínculo entre el mundo de los muertos y de los vivos. Con la “*imago*” latina, persiste la idea de la imagen como vínculo entre dos realidades, y como índice o “*fantôme*” en el caso de los romanos (Joly, 2006, p.50). Joly afirma: “Pero por sobre todo, la *imago* es el retrato del ancestro en cera, la máscara mortuoria, que se ubicaba en el atrio y se llevaba al funeral; era entonces el lazo físico, indiciario, entre el mundo de los muertos y el de los vivos” (2009, p.60).

En calidad de máscara funeraria y de huella de la realidad, la imagen latina nos retrotrae a la prehistoria, a la impresión de las manos en las cuevas de Altamira, así como a los ritos fúnebres egipcios donde se ofrecen regalos a la imagen de los muertos y a las tumbas griegas donde se ilustran frescos sobre el paso del muerto al nuevo mundo.

Astudillo al traer a la vida a Clara también invoca a sus propios fantasmas. La directora está familiarizada con este tipo de historias porque hasta los quince años vivió la dictadura de Pinochet en Chile. El horror la atraviesa y se pregunta cómo mostrarlo. Le parece difícil y cree que “hay que tratar de encontrar una imagen justa” (Álvarez y Cappelloni, 2017, 12' 7"). Considera que puede haber diferentes mecanismos. Cada director tiene que elegir la forma que más le resulte. En la escena cuando Clara cuenta que su hijo murió de hambre. ¿Qué imágenes elige Astudillo? La voz en off relata que después de exiliarse, en Francia, Clara trabaja por un salario miserable como sirvienta y secretaria mecanógrafa en la casa de un periodista. En julio de 1940 es deportada a España, está embarazada, un secreto que Clara revela a un amigo de infancia Félix, en una carta que nunca envió con fecha del 12 de agosto de 1941. Es un texto sin firma que Astudillo logra identificar porque la escritora dice “Hoy es mi santo” y ese día era Santa Clara (Jurado, 2020, 32' 45"). Astudillo en esta escena elige proyectar imágenes de la alta burguesía que vacacionan en los Pirineos en el mismo período que Clara atraviesa las montañas. Se crea un contraplano. En la carta a Félix, su amiga se confiesa en catalán:

De la chica amante de la música, de las artes, del deporte, que amaba la vida intelectual por encima de cualquier otra, ya no queda nada. Ha pasado la guerra entre medio y todo en mí ha sido descolocado, removido hasta las entrañas. Tú aún no lo sabes, pero he tenido una hija. Otra pequeña tragedia todavía. Murió de hambre...de hambre. ¿Sabes, Félix? ¿Puedo perdonarla yo a esta sociedad?¹⁰ (Astudillo, 2014, 24' 49")

Se puede pensar el trato del horror en *El gran vuelo* a partir del concepto de posmemoria de Marianne Hirsch. La posmemoria surge a partir de la discusión sobre la representación del Holocausto, símbolo del horror en la historia de la humanidad (Quílez, 2014, p.3). ¿Cómo abordar un pasado

10 La traducción del español al catalán ya está incluida en la película.

traumático? ¿Cómo pueden tratarlo las generaciones posteriores que establecen un contacto lejano con el hecho y sus víctimas? Hirsch logra responder estas preguntas en *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*:

The term “postmemory” is meant to convey its temporal and qualitative difference from survivor memory, its secondary, or second-generation memory quality, its basis in displacement, its vicariousness and belatedness. Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through representation, projection, and creation –often based on silence rather than speech, on the invisible rather than the visible. That is not, of course, to say that survivor memory itself is unmediated, but that it is more directly–chronologically–connected to the past¹¹. (Hirsch, 2001, p.5)

A través de un vínculo indirecto con el pasado de la militante comunista, la directora logra crear una obra polisémica de un gran valor poético. Astudillo basa su acercamiento a Clara en los fragmentos y vacíos que ha dejado la historia. Además, desde su propia experiencia de la dictadura chilena, la directora da voz y visibilidad a la figura ausente y muda de Clara Pueyo.

Conclusión

La historia oficial es homogénea, elimina con violencia, e impone orden para controlar y disciplinar. Al recordar a Clara, Astudillo se acerca a una memoria que han querido borrar intencionalmente. El narrador anuncia: “Y después de la fuga su recuerdo se desvanece como si quienes la conocieron hubiesen decidido olvidarla” (Astudillo, 2014, 51' 57"). ¿Cómo traer a la conciencia del tiempo el nombre de un fantasma? El trabajo con el detalle y con el desecho, le permite a Astudillo realizar este movimiento. En la concepción de la historia de Warburg y Benjamin, el cine documental revuelve en los papeles del archivo de la humanidad, selecciona recortes y los monta en una filmación, aunque pareciera en primera instancia inverosímil que pudieran relacionarse.

11 El término “post-memoria” pretende expresar su diferencia temporal y cualitativa frente a la memoria de supervivencia, su cualidad de memoria secundaria o de segunda generación, su base en el desplazamiento, su carácter vicario y tardío. La post-memoria es una forma poderosa de memoria precisamente porque su conexión con el objeto o la fuente no se establece a través del recuerdo, sino de la representación, la proyección y la creación, a menudo basadas en el silencio más que en la palabra, en lo invisible más que en lo visible. Por supuesto, esto no quiere decir que la memoria de los supervivientes en sí no esté mediada, sino que está más directamente conectada con el pasado desde el punto de vista cronológico. (Hirsch, 2001, p.5, traducción propia)

Filmografía

Astudillo Muñoz, C. 2014. *El gran vuelo* [Película]. Barcelona, Un Capricho Producciones.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, O. y Cappelloni, J. [FelliniA Tierra de cine]. (18 de agosto de 2017). *XIII MARFICI: Entrevista con la documentalista chilena Carolina Astudillo – FM 96.5 Residencias*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yq6hh-Q9VYg&ab_channel=FelliniATierradecine
- Barthes, R. (2011). *La cámara lúcida*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós.
- Berger, J. (1998). “Usos de la fotografía”. *Mirar*. Traducido por Pilar Vázquez Álvarez. Ediciones de la Flor, pp. 67-84.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Antes el tiempo*. Traducido por Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo, 2000.
- Hirsch, M. (2001). “Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory”. *The Yale Journal of Criticism*, 14, nro. 1, pp. 5-37.
- Iniesta, M. (2020). “De lo personal a lo político: memoria y autoficción feminista en el cine de Carolina Astudillo”. *Nexus*, Nro. 28, pp. 1-13.
- Joly, M. (2006). *Introduction à l'analyse de l'image*. Armand Colin.
- Joly, M. (2009). *La imagen fija*. Traducido por Víctor Goldstein. La Marca.
- Jurado, J. [Literatura Andaluza en red]. (16 de abril de 2020). *Laia Quílez Esteve y Carolina Astudillo: “Figuras del exilio en documentales y cine”*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=D268O6DxZ-M0&ab_channel=LiteraturaAndaluzaenRed
- Pérez Guevara, J. A. [242 películas después]. (15 de noviembre de 2015). *Entrevista a Carolina Astudillo Muñoz* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/lzb7qFyfD8A?feature=shared>
- Pérez Nieto, E. (2021). “La voz en los ensayos audiovisuales de Carolina Astudillo. Análisis de *El Gran Vuelo* (2014) y *Ainhoa, yo no soy esa* (2018) a partir del esquema comunicativo de Julia Kristeva”. *Doxa Comunicación*, nro. 32, pp. 207-224.
- Quílez Esteve, L. (2014). “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Historiografías*, Nro. 8, pp. 57-75.

Maremotos y maternajes de las aguas profundas: descolonización de los ríos y de la psique en *Üi* de Adriana Paredes Pinda¹²

Martina Bortignon

En su relato de vida titulado “La pluma del picaflor del agua”, Adriana Paredes Pinda¹³ afirma que existimos “en un mundo en crisis de sentido, en un mundo en crisis epistémica, en crisis de formas de vivir y en una crisis, a su vez, completamente íntima” (Pinda, 2018, p.99). Según ella explica, esta situación afecta tanto a la sociedad mapuche como a la *winka* (occidental) y se debe a la “transgresión con nuestro propio ser y nuestra vida” ((Pinda, 2018, p.194). Una aseveración, sin duda, consonante con el diagnóstico que muchos estudiosos de la descolonización han hecho acerca de las marcas tóxicas que la colonialidad, de la mano del neoliberalismo y su lógica financiera y extractivista, deja en territorios, comunidades, biodiversidades, cuerpos y subjetividades, especialmente en los países del Sur global (Machado, 2012). La visión que nos restituye Adriana Pinda¹⁴ destaca por un aspecto que no es tan común encontrar en dichos análisis: la mención a la afectación de la dimensión espiritual e “íntima” del ser humano y la traición de la verdad profunda del sí mismo que reduciría a las personas a “*wüitranalwe* [...] muertos y muertas vivientes” (Pinda, 2005, p.9). Llámese *newen*, espíritu o psique: según Pinda, este ámbito o elemento que la colonialidad ha asfixiado, sin lograr matarlo, está pujando para brotar en un despertar colectivo y personal. En la tercera y cuarta sección del primer poemario de esta autora, titulado *Üi* y aparecido en 2005, se describe cómo el tuétano de esta energía abreva en el agua:

vive el agua que sana con su fuerza.
Las mariposas de las aguas suben sobre las estrellas.
En esta noche sube la mariposa.
Pero yo estoy enfermo y triste.

12 Una versión más extensa del texto aquí presentado apareció en la revista *Mitologías hoy*, vol. 28, 2023, pp.50-62, bajo el título “Desatando las aguas profundas. Un *ñütram* descolonizador entre Adriana Pinda, Gabriela Mistral y Sabina Spielrein”. Este capítulo es un producto del Proyecto Anid Fondecyt Regular n.º 1230246, titulado “Locas madres. Un estudio comparado de autoras del siglo XX sobre ambivalencia y creación en el nudo maternidad-psiquiatría”, del que soy investigadora responsable.

13 Adriana Paredes Pinda (1970) es una machi, poeta y profesora mapuche-williche. Ha publicado los libros *Üi* (2005) y *Parias Zugun* (2014) y ha sido antologada en *Hilando en la memoria* (2006) y *20 poetas mapuches contemporáneos* (2003). Su poesía ha recibido numerosos premios y reconocimientos.

14 Desde este punto en adelante, me referiré a la autora con el apellido materno, según lo requerido por ella en una presentación académica por mí coordinada.

La sombra huinca ha llegado
 mala cosa
 para la raíz del agua
 que, sin embargo, vive
 en mi sangre, mi lengua, mi pelo
 la raíz del agua vive en los territorios del agua.
 (Pinda, 2005, p.96)

Aquí, el elemento del agua no se limita a ser una metáfora, sino que es una fuerza generadora, sanadora y a la vez destructiva que habita la interioridad de un territorio, un pueblo y un individuo. Hay una vinculación ineludible entre, por un lado, la exterioridad del vivir común, correspondiente al terreno de la política humana y del *ixofillmogen* –el conjunto de todas las formas de vida existentes en la *mapu*, la tierra (Melín *et al.*, 2019, p.47)–; y, por el otro, la vivencia psíquica personal en sus meandros internos y sus rizomas familiares. Es por eso que la “mirada profunda, muy profunda” con que cada uno es invitado por Pinda a dirigirse a la genealogía personal “es fundamental para sanar, porque tu genealogía es tu territorio y tú eres tu territorio, y sanar el territorio es recuperarlo políticamente, pero a su vez, recuperarlo simbólicamente y espiritualmente” (Pinda, 2018, p.195). No hay posibilidad de rescatar un aspecto sin trabajar con o influir también en otros, tal como nos lo representa precisamente la materia viviente del agua, elemento que permea y acomuna cualquier forma de vida terrestre.

A la luz de estos antecedentes, la idea de fondo que quisiera plantear es que, en las secciones “Bío-Bío III” y “Gen Ko” del poemario *Üi* de Adriana Pinda, se pone en ser un doble registro poético que aúna la reivindicación política –expresada en la referencia histórica a la lucha colectiva mapuche en defensa de las aguas contra la represa Ralco en los noventa y la primera década del siglo XXI¹⁵ con una exploración y sanación de las aguas profundas de la psique, ya que no puede darse una descolonización de los territorios y de sus elementos vitales sin un correlato descolonizador asociado a la mente y al corazón. En particular, hay un reconocimiento del modo en que se van trenzando fuerzas psíquicas luminosas y oscuras. tanto para que el individuo acceda a una percepción más profunda de sí mismo como para que, a través de la destrucción de ciertos aspectos –por medio de derrumbes y maremotos metafóricos–, se inaugure una nueva etapa vital. A partir de dicho estado psicológico magmático, la búsqueda germinativa se realiza a través de la adopción de posturas gestuales hacia las aguas, distintas a las normativizadas por el patriarcado y la colonialidad, que identificaré como propias del maternaje.

15 La central hidroeléctrica Ralco, realizada por la empresa chileno-española Endesa, se sitúa en la cuenca del río Bío-Bío. Los trabajos, autorizados en 1990, fueron llevados a cabo solo entre 1998 y 2004 debido a la oposición al proyecto por parte de las comunidades pehuenches asentadas en la zona, quienes presentaron peticiones ante organismos nacionales e internacionales como Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Sin embargo, finalmente el conflicto se asentó con una compensación y las familias fueron relocalizadas.

En cuanto se trata de un diálogo que tiene un aspecto psicológico además de poético, invitaré a la conversación con Pinda a la psicoanalista rusa de origen judío Sabina Spielrein, cuya figura sufrió una “remoción” por parte de la historia del psicoanálisis (Richebächer, 2003, p.246) debido a su compleja y posteriormente vulgarizada relación con Sigmund Freud y C. G. Jung. Spielrein tuvo que enfrentarse a un ambiente intelectual típicamente embebido de misoginia, a la represión del régimen de Stalin y finalmente a la masacre de los judíos en manos de los nazis, momento en que fue asesinada junto con sus hijas. La oportunidad de recuperar su figura y reposicionarla, no solamente en la genealogía del psicoanálisis, sino también en el diálogo con la literatura de los pueblos originarios es, creo, parte de una tarea de descolonización del pensamiento que aquí nos ocupa: se trata de avalar una comunicación subterránea entre distintos mundos y circunstancias en que el sujeto creador femenino se vio enfrentado a poderes que obstaculizaban su desenvolvimiento, lo cual, sin embargo, no le impidió encontrar soluciones a la altura de su deseo. De esta manera, será posible ensayar una descolonización en tanto “desprendimiento epistémico” (Moore, 2018, p.242) respecto del sustrato colonial, patriarcal, pero también de disputas ideológicamente puristas acerca de quiénes estarían –o no– autorizados a hablar sobre determinados temas que afectan al Sur global y junto con quienes sufren los efectos de la precarización de su territorio real y psíquico. La descolonización como desprendimiento epistémico haría posible, en palabras de Moore, “pensar no solo la modificación de los enunciados sino, sobre todo, la subversión y transformación de los términos de la conversación” (Moore, 2018, p.245): el énfasis se trasladaría así a las formas, los rituales, las reglas e incluso a las posturas corporales de un intercambio verbal que son, en primer lugar, un encuentro entre subjetividades. Junto con las invitadas mujeres, irrumpen los niños: reales, fantaseados o mesiánicos. Ellos no pueden ser dejados de lado si queremos ser coherentes con las prácticas de la Psicología de la Descolonización, que en una “postura epistemológica y metodológica [...] promueve las relaciones intergeneracionales” (Parra-Valencia, 2021, p.17), bajo el entendido de que las mujeres “además de mujeres, también son madres, abuelas, tías, cuidadoras y están a cargo de la crianza” (Parra-Valencia, 2021, p.16). Por ende, en el análisis que sigue, la introyección fecundante y la “inclinación materna”, en tanto “nuevo modo para medir la tierra del encuentro” (Cavarero, 2022, p.209), serán unos componentes fundamentales de la postura de los sujetos en el paisaje acuático observado.

El despojo es también psíquico y un maremoto puede despertar la conciencia sobre aquello

En línea con lo afirmado en su prosa, en su poesía Pinda integra el sueño y la psique a la dimensión corpórea, y viceversa. El sueño arrastra consigo la realidad externa: “Soñé / que / caía la represa / padre / el viento con su fuer-

za la arrastraba / al fondo de mi pewma / pero mi piwke se encontró con el mal / en su camino / entonces / sucedió / que / desperté” (Pinda, 2005, p.61). La represa real de Ralco en el alto Bío-Bío, que el viento en su bramar parece derribar, se transforma, dentro del sueño, en el símbolo de un derrumbe que se lleva a cabo en el corazón de la sujeto, llevándola a enfrentarse con el mal. El estremecimiento psíquico es tan grande que la hablante despierta tanto en su cuerpo como en su conciencia. El deseo por la destrucción de la represa remueve unas aguas más profundas que también se encuentran amordazadas, represadas, pero cuyo poder puede ser a su vez destructor y que hay que saber conocer y enfrentar. Es por eso que las proyecciones lustrales de inmersión en las aguas fértiles del mar, en que transitoriamente reside Punalka, el señor de las aguas que ha dejado la fuente del río pero que un día volverá –“esperamos el mar que nos desbordará / como antes/ con peces / rulamas / luches / collofes / los corderos marinos” (Pinda, 2005, p.64)–, se alternan con visiones cronológicamente remotas pero aterradoras de terremotos y maremotos, cuando “el mar / se salía entonces con bravura de kona [...] miles de nosotros estuvimos allí” (Pinda, 2005, p.79) y cuando la destrucción retumbaba “en los ritmos de la sangre” (Pinda, 2005, p.79). La lucha entre Kai-Kai y Xen-Xen, el suceso fundacional de la cultura mapuche, es interrogada y auscultada en los versos finales de la sección Gen Ko: “Pero me pregunto: –¿Vive Kai-Kai? / Palpita la culebra del agua bajo el mar. / Palpita la culebra de la tierra” (Pinda, 2005, p.96). Más que opuestas, las dos culebras son complementarias, ya que una cuida las aguas del mundo y la otra la tierra de abajo: ambos ámbitos con evidente carga psíquica de forma arquetípica. En la vocación profética que asume este texto, la sensible pero algo titubeante búsqueda del espíritu del agua, Gen Ko, de una señal de vida y redención de parte del poder del agua, misión narrada en la sección final del poemario, palidece frente al arrasar del sueño, o de la alucinación, con su evidencia y su carnalidad que imponen un destino más que indicarlo: “la sangre / que retorna / alumbra / socava” (Pinda, 2005, p.79). Quisiera llevar la atención a los tres verbos, en cuanto índices de momentos clave del trabajo psíquico, aunque no necesariamente en el mismo orden: el retorno de lo reprimido (“retorna”); el alumbramiento en tanto acto que disipa la tiniebla que embota la conciencia y, a la vez, acto que da a luz un nuevo ser (“alumbra”); y la destrucción de lo antiguo desde los cimientos (“socava”). La destrucción parece ser no solamente una suerte de contracara del devenir del sujeto, sino que la *conditio sine qua non* de su transformación psíquica. En la introducción a *Üi*, Pinda sostiene que:

El derrumbe de un mundo probablemente no es un hecho abrupto sino dialéctico; por ende, caer-levantar, caer-levantar... La tragedia no sería sino un proceso de vida y muerte al mismo tiempo y en los tiempos y espacios diversos en que se gesta nuestro vivir; nuestra tragedia entonces ha permitido la reconstrucción de un mundo no idéntico en sí; “Nadie se baña dos veces en el mismo río”, el río fluye y nunca es el mismo y sigue siendo río... (Pinda, 2005, p.10)

Esta idea, concebida al calor de la dolorosa historia de despojo y resistencia, humillación y reafirmación del pueblo mapuche por parte de Pinda resuena potentemente con el concepto de destrucción que Sabine Spielrein formula en un ensayo publicado en 1912, titulado “La destrucción como causa del devenir”. Para Spielrein “la muerte y la destrucción no se oponen a la vida, más bien son inherentes tanto al placer como a todo crecimiento y desarrollo psíquico” (Spielrein, 2019, p.100):¹⁶ el instinto de preservación de la especie, que en su visión supone la disolución del “complejo del yo” en la pluralidad de un “nosotros”, es ambivalente por su misma naturaleza, ya que contiene elementos positivos y negativos. A diferencia del instinto de auto-preservación del ego, que es estático, el instinto de preservación de la especie “es una pulsión dinámica, que apunta a la transformación, la ‘resurrección’ del individuo en una nueva forma. Sin la destrucción del estado antiguo, el cambio no puede ocurrir ni ocurrirá” (Spielrein, 2019, p.234). En las aguas más profundas de la psique, que la autora asocia a las madres y al mar, Sabina Spielrein deposita un potencial de remodelación de la psique que se vale del estadio de la disolución del ego para resurgir con más vitalidad que nunca. Son las mismas aguas profundas que busca la hablante de los versos de Pinda, azotada por visiones del pasado y del futuro en sus delirios de aprendiz machi.

Al materner las aguas, creamos nuevos gestos, posturas y genealogías

El mito de Punalka, el espíritu protector del río, tiene rasgos mesiánicos para el pueblo mapuche. El documental *Punalka: El alto BíoBío*, de la directora Jeannette Paillán, rodado durante la construcción de la represa Ralco, termina con la imagen de niños bañándose en las aguas del río y el mensaje de que Punalka fue avistado, deslizándose debajo del agua, mientras se dirigía más allá del mar para renovar sus fuerzas y volver un día a la cordillera: “lo iremos a esperar” (Paillán, 1996, 23’17”), dice la voz narradora. Muy sintomáticamente, en la poesía de Pinda, Punalka aparece bajo las facciones de un niño, que en sueños se aparece a la sujeto, la pone frente a frente con su propia orfandad, y la re-liga desde posiciones parentales inéditas:

Xafia pewman Punalka, anay.
 Anoche
 lo soñé
 era un niño un pez un aliento
 brincaba
 olía a miel de triwe
 a mar enterrado [...]
 “Sólo eres una hoja en blanco” –me dijo–.
 Y luego
 prosiguió danzando en los pezones de su madre.

¹⁶ Las citas del texto de Spielrein son de traducción propia.

–“Bío-Bío
se llama mi madre”
me leyó
el pensar
y entonces
lloré.

(Pinda, 2005, p. 67)

El espíritu protector del río Bío-Bío, quien encarna las esperanzas del pueblo mapuche en el imaginario colectivo, es paradójicamente representado como un niño, el ser más indefenso, y como hijo del mismo río. De tal modo, son invertidas las posiciones familiares y los géneros normalmente atribuidos a los elementos del territorio: el río es mujer y madre, la potencia del rescate es tierna y joven. Sin embargo, Punalka posee una penetración psicológica irresistible, ya que le permite a la sujeto visualizar el extravío de su propio origen, de su identidad, de su verdad interior –imposible no notar la consonancia entre la hoja en blanco y las máscaras blancas de Franz Fanon (1973)–. Desnuda frente a sí misma, nuevamente la hablante es instada a una toma de conciencia sobre el necesario trabajo de descolonización interior: “y entonces /lloré” (Pinda, 2005, p.67).

En otro poema, el Bío-Bío es representado como un niño que cava dentro de su madre: “Ahora el Bío-Bío solloza / en el ciego eltue de mis cántaros / es un niño / buscando / la mollera de su madre / las mieles de su madre” (Pinda, 2005, p.63). El río-niño es introyectado en el vientre de la hablante –su madre– en un movimiento parecido a la inseminación: hurga con sus deditos para encontrar la conciencia (la mollera) de su progenitora, su más nutricio secreto (la miel), pero también manifiesta su vulnerabilidad de infante con un llanto inconsolable en el vientre de la madre que es un cántaro fértil y, a la vez, un *eltue*: un cementerio en donde descansan los antepasados. Las isotopías de la maternidad y del lugar recogido y protegido –en que se fusiona la cuna con la tumba, la vida con la muerte– generan una percepción de posición física acurrucada, redondeada, que circunda un vientre fecundado. Una postura ya no erguida y recta, sino inclinada, como propone la filósofa italiana Adriana Cavarero:

no solo confirma el carácter relacional y antiverticalista de la inclinación, sino que, predisponiéndolo a una ética altruista, nos obliga a entenderla en términos de dependencia. [...] Curvada, plegada, responsiva, esa es la típica postura de un sí mismo que se asoma sobre el otro, desequilibrándose de forma evidente. (Cavarero, 2022, pp.166-171)

El responderse y corresponderse de la madre respecto del hijo genera una dislocación del baricentro tanto físico como psíquico en la primera, un desliz de tierra –o un pequeño maremoto en las aguas profundas– que interpela y saca a la palestra la identidad personal, cultural e histórica de la sujeto. De esta manera, si la relación de dependencia hídrica, ecosistémica

y cultural de las comunidades pehuenche hacia el río Bío-Bío, cuyas fuentes están siendo represadas, se traslada, en la poesía de Pinda, a la relación madre-hijo, es decir, a una de las aventuras existenciales más radicalmente transformadoras para la mujer (Marchiano, 2021), la descolonización coincidirá evidentemente con una revolución del corazón y de la psique, no solamente con una consigna en el terreno de lo político.

Significativamente, en estas secciones del poemario, la metamorfosis se manifiesta como una suerte de bucle que se curva hacia atrás; un movimiento que, al seguir la metáfora líquida que nos convoca, se dirige río arriba, a las generaciones anteriores y a los tiempos genéticamente pretéritos. Abundan las posiciones invertidas que ponen de cabeza el orden de la parentalidad y del flujo cronológico de los eventos: la vuelta hacia el origen para enterrar al padre se hará bajo el auspicioso “oráculo carnal de nuestros hijos” (Pinda, 2005, p.49). Asimismo, la miel se retrotrae al insecto que la produjo: “toda la miel de Ralco Lepoy se hizo / abeja / en tu resuello, madre” (Pinda, 2005, p.56). Y el regreso de Punalka así lo anuncia “la joven anciana que besa el Bío-Bío” (Pinda, 2005, p.92). La coincidencia del futuro con el pasado en las figuras de hijos y ancestros es ilustrada por Pinda también en su prosa, cuando escribe: “Mis hijos están viviendo el despertar de la tierra con mucha fuerza y una potencia extraordinaria para defender y levantarse desde lo mapuche. [...] son los ancestros que vienen cabalgando sin duda desde las pampas del cielo” (Pinda, 2018, p.193).

Encontramos en estas intuiciones más de un punto de contacto con la teorización de Spielrein. En desacuerdo con C. G. Jung, para quien “nuestros descendientes se vuelven nuestros más peligrosos enemigos” (citado en Spielrein, 2019, p.210), en tanto su nacimiento implica la muerte del sujeto, Spielrein no solamente propone una gozosa y creativa visión de la disolución del yo en la pluralidad tanto del subconsciente como de los hijos y las generaciones futuras, sino que observa “un deseo muy intenso por el retorno a la fuente original, para que el sujeto se disuelva en los progenitores” (2019, p.222). Spielrein apela a la afinidad con los padres y los ancestros para explicar la atracción que el sujeto experimenta hacia los estratos más profundos de su propia psique, ricos en material arquetípico y colectivo. Escribe Spielrein:

Buscamos lo que es similar a nosotros (padres, antepasados) para allí disolver la partícula de nuestro ego, porque el acto de disolvernó en lo que es similar no se da de forma destructiva brusca, sino de forma imperceptible. Y, sin embargo, ¿qué otra cosa significa esta disolución para la partícula del yo, sino la muerte? Desde luego que aparece otra vez en una forma nueva, quizás más linda, pero no es sin embargo la misma partícula del yo, sino un otro, surgido a costa de esta partícula. (2019, p.219)

En estas palabras es posible percibir una vibrante pasión por el devenir, la transformación, la metamorfosis, el mero goce por sentir la vida eclosionando, más allá del sacrificio individual, concebido como una etapa necesari-

ria. El vínculo con los familiares no se limita a ser una metáfora, sino que se palpa en la relación con los hijos. Las teorizaciones que Spielrein deduce de sus observaciones sobre su hija Renata y otros niños por ella tratados traen una marca muy física y afectiva, como cuando ella retrotrae el placer sexual a la memoria del toque beatífico de las manos de la hermana o de la madre en la infancia (Spielrein, 2019).

Es así como se hace posible percibir las implicaciones de una reescritura de la genealogía respecto de los ríos y de las aguas bajo un vínculo maternal, filial, o familiar en un sentido más extendido: lo que se va introduciendo es una lógica distinta en la visión del territorio –físico y psíquico– y sus elementos. En palabras de María José Barros, la apuesta es más bien por la “recomposición del vínculo filial y la vida” (Barros, 2020, p.215). Otro paso en un sentido descolonizador que se cumple precisamente gracias a la introducción de la cuaternidad típicamente mapuche –“Despierta Bío-Bío, espíritu hombre y / espíritu hembra, joven y anciano a la vez” (Pinda, 2005, p.92)– declinada en la fisicidad y la afectividad de los lazos de parentesco.

Como pudimos ver, en la poesía de Pinda, para invertir el curso de las aguas y romper la represa impuesta por la colonialidad contemporánea, se precisa antes que nada identificar y deponer a un colonizador psíquico, que acalló y humilló a la sujeto, para instituir a una genealogía que sea más coherente con la verdad íntima de esta última y sustente su florecimiento. Y, tal como lo sugirió Spielrein, este recorrido territorial y psíquico, colectivo e individual, está marcado por la energía de las fuerzas complementarias: la destrucción se trenza con el devenir, la herida con el pimpollo, el abrazo maternal con el maremoto.

Filmografía

Paillán, J. (1996). *Punalka: el alto Bío-Bío*. Lulul Mawidha.

Referencias bibliográficas

- Barros, M. J. (2020). “Por una defensa de las aguas de Wallmapu en la poesía de mujeres: Kvyeh, Figueroa y Paredes Pinda”. *Literatura y Lingüística*, Nro. 42, pp. 197-221.
- Cavarero, A. (2022). *Inclinaciones. Crítica de la rectitud*. Fragmenta.
- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Traducido por Ángel Abad. Araxas.
- Machado, H. (2012). “Los dolores de nuestra América y la condición neocolonial. Extractivismo y biopolítica de la expropiación”. En: Sader, E. y Gentili P., *Movimientos socioambientales en América Latina*. Clacso.
- Marchiano, L. (2021). *Motherhood. Facing and Finding Yourself*. Boulder, Sounds True.
- Melin, M.; Mancilla, P. y Royo, M. (2019). *Cartografía cultural del Wallmapu. Elementos para descolonizar el mapa en territorio mapuche*. Lom.
- Moore, C. (2018). “Feminismos del Sur, abriendo horizontes de descoloni-

- zación. Los feminismos indígenas y los feminismos comunitarios”. *Estudios Políticos*, Nro. 53, pp. 237-259.
- Parra-Valencia, L.; Lüders Fernandes, S. y Hüning, S. M. (2022). “Entrevista. Por una Psicología de la Descolonización – Entrevista con Liliana Parra-Valencia”. *Revista Polis y Psique*, Nro. 5, Vol. 21, pp. 1-21.
- Paredes Pinda, A. (2018). “La pluma del Picaflor del agua”. En García Mingo, E., *Zomo newen. Relatos de vida de mujeres mapuche en su lucha por los derechos indígenas*. Lom.
- Paredes Pinda, A. (2005). *Üi*. Lom.
- Richebächer, S. (2003). “‘In league with the devil, and yet you fear fire?’ Sabina Spielrein and C. G. Jung: A suppressed scandal form the early days of psychoanalysis”. En Covington, C. y Wharton, B. *Sabina Spielrein: forgotten pioneer of psychoanalysis*. Brunner-Routledge.
- Spielrein, S. (2019). “Destruction as the Cause of Becoming”. En Cooper-White, P. y Brock, F., *Sabina Spielrein and the Beginning of Psychoanalysis*. Routledge.

Sobre las/os colaboradores/as

Adriana Cid es Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA) y *Dr. Phil.* por la Ludwig-Maximilians-Universität München (Universidad de Munich, Alemania). Docente e investigadora en las áreas de Literatura Alemana, Literatura Comparada, especialmente en Literatura y Cine, en la Universidad Católica Argentina (UCA) y en la Universidad del Salvador (USAL). Profesora titular de la cátedra Estética del Cine de la Maestría en Comunicación Audiovisual de la UCA. Miembro del Centro de Literatura Comparada “María Teresa Maiorana” de la UCA. Expositora en numerosos Simposios, Jornadas y Congresos y autora de distintos trabajos sobre su especialidad; entre otros campos, sobre el cine de Gustavo Fontán.

Alfredo Dillon es Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Es investigador del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina, donde co-dirige el Programa de Estudios Audiovisuales. Es profesor en la carrera de Comunicación de la Pontificia Universidad Católica Argentina, tanto en grado como en maestría y doctorado.

Alicia Salomone es Licenciada y Magister en Historia y Doctora en Literatura, es profesora Titular del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía de Humanidades de la Universidad de Chile, donde dirige el Núcleo de investigación en memorias, movimientos sociales y producción artístico-cultural. Sus principales líneas de investigación y docencia son la escritura de mujeres, poesía hispanoamericana y estudios de memoria. Entre sus publicaciones principales figuran el libro *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura* (2006) y los recientes libros editados *Memorias del pasado y urgencias del presente. Prácticas estético-políticas en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia* (2022), *Urbanas y modernas. Crónicas periodísticas de Alfonsina Storni* (2019, en colaboración con Mariela Méndez y Graciela Queirolo) y *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur, 1960-2010* (2015).

Betina Keizman es Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha dictado clases en Chile, México y Argentina. Sus áreas de investigación son la teoría literaria y literatura latinoamericana; relaciones cine-literatura y visualidad; narrativa mexicana y latinoamericana del siglo XX; y literatura y relaciones intermediales. Es autora de las novelas *Los Restos*, *Recurso de Amparo*, *El Museo de los Niños*, *El Secreto de Marlene Rochoelle*. Entre sus publicaciones académicas, se destacan *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica* (2016), editado junto con Constanza Vergara, y *Promesas radicales en las literaturas del presente* (2022). Su novela *El diablo Arguedas* se publicará próximamente en Editorial Entropía.

Fernanda Moraga García es Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Es investigadora y profesora asociada del Departamento de Humanidades de la Universidad Andrés Bello. Sus líneas principales de investigación son sobre la poesía de mujeres chilenas, argentinas y mapuche, los feminismos descoloniales, el cuerpo y las fronteras literarias y artísticas. En estas líneas, ha publicado en Chile y en el extranjero un sinnúmero de artículos y ensayos tanto en revistas indexadas como en libros. Ha participado como investigadora responsable y coinvestigadora en diversos proyectos nacionales e internacionales. Es investigadora asociada de la Red de Literatura y Derechos Humanos (LaRed).

Laura Gherlone es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina y profesora adjunta de Literatura Rusa en la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Sus investigaciones abordan el pensamiento interdisciplinario de Juri Lotman –con especial atención a su producción teórica tardía– en relación con el giro espacial, la teoría de los afectos culturales y la reflexión latinoamericana sobre la decolonialidad.

Magda Sepúlveda Eriz es académica titular de la Universidad Católica de Chile e investigadora asociada del Centro de Estudios Latinoamericanos contemporáneos de la Universidad de Edimburgo. Ha sido profesora visitante en la Universidad de Estocolmo, Universidad de Leipzig, Universidad de Salamanca, Universidad Sacro Cuore de Milán y en la Universidad de Nápoles en Italia. Sus principales líneas de investigación son poesía chilena post 1973, cine chileno, grupos de origen mapuche, pobladores, migrantes y movimientos juveniles. Es coordinadora de la Cátedra Gabriela Mistral. Ha dirigido importantes proyectos financiados por la agencia de investigación de Chile (Anid) y ha escrito varios libros: *Chile urbano, Ciudad quiltra* (premio a la Creación del Ministerio de las Artes y las culturas), *Gabriela Mistral. Somos los andinos que fuimos* (elegido por el Programa de Adquisición de Autores Nacionales del Estado de Chile para ser repartido en todas las bibliotecas públicas del país).

María José Punte es Licenciada en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina y Doctora por la Universidad de Viena (Austria). Ha publicado los libros *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década del 80* (2002), *Estrategias de supervivencia* (2007) y *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018), así como numerosos artículos en publicaciones académicas. Es JTP en la materia Teoría y Estudios Literarios Feministas en la UBA; profesora titular en el Seminario de Análisis del Discurso y adjunta en Literatura y Cine en la UCA. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura A. Arnés en la edición de una *Historia Feminista de la Literatura Argentina* que sale publicada por la editorial EDUVIM.

María Lucía Puppo es doctora en Letras y miembro de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es Profesora Titular de Teoría de la Comunicación y de Teoría y Análisis del Discurso Literario en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Sus líneas de investigación se inscriben en los campos de los estudios latinoamericanos, la teoría literaria y la literatura comparada. Ha publicado libros y artículos y conducido diversos proyectos referidos a poéticas y escrituras de mujeres en Hispanoamérica, los vínculos entre palabra e imagen, la espacialidad y los afectos.

Mariana de Cabo es Doctora en *Langues, littératures et civilisations romanes* por la Universidad de Franche-Comté (UFC). Investiga el vínculo entre Charles Baudelaire, Lucio V. Mansilla y la fotografía. Es profesora adjunta de la Cátedra de Literatura Francesa I de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Marina di Marco es licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y diplomada en Estudios Avanzados en Literatura Infantil y Juvenil por la Universidad Nacional de San Martín. Se desempeña como profesora asistente de Teoría y Análisis del Discurso Literario (UCA) y de Literatura (UCA, Facultad de Ciencias Sociales), y se encuentra realizando su doctorado, con una beca UCA-CONICET, sobre oralidad y corporalidad en la canción de cuna de autor conocido en Argentina. Ha formado parte de varios proyectos de investigación, uno de los cuales incluyó su capítulo sobre poesía infantil en el volumen *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina* (Miño y Dávila, 2021). En 2021 publicó su primer poemario, *Con luz no despertada* (Editorial Bärenhaus).

Martina Bortignon es docente investigadora en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, Chile. Sus áreas de investigación convergen alrededor de la poesía, la prosa poética y el cine hispanoamericanos y comparados desde una perspectiva interdisciplinaria, la que incluye estudios sobre maternidad y psiquiatría-psicoanálisis, fenomenología y experiencia, teoría de las sensaciones y de la voz, *embodied cognition* y neurociencias aplicadas a la lectura y a la creación literaria, intermedialidad, onto-epistemologías plurales, teoría de las escalas, entre otros enfoques. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas internacionales, así como los libros *Una memoria encendida. Luciano Cecchinell y Jaime Huenún, poetas de mundos que nos conciernen* (2019), *Margen, espejo: poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)* (2016) y, como co-editora, el libro *Il lettore in gioco: finestre sul mondo della lettura* (2013).

Maya González Roux es egresada de la carrera de Letras por la Universidad Nacional de La Plata, se doctoró en Estudios Hispanoamericanos en la Université Paris 8 (Francia) con una tesis sobre Edgardo Cozarinsky

y Sylvia Molloy (de próxima aparición en Presses Universitaires de Rennes-Francia). Es Investigadora del CONICET, docente en la Maestría de Literaturas Extranjeras y Literaturas Comparadas (UBA) y en la Maestría en Literaturas Comparadas (UCA), y traductora literaria. Sus investigaciones, en el campo de la literatura latinoamericana y de las literaturas francófonas, publicadas en revistas y libros nacionales e internacionales, se centran en las literaturas de la migración con especial atención en los desafíos de la traducción, así como en las distintas dimensiones a las que dan lugar la elaboración y recuperación de una memoria.

Ricardo Suárez es estudiante avanzado de Letras (Orientación Literatura Hispanoamericana) en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Participó en el Décimo Simposio Internacional de Narratología del CEN (USAL) con la ponencia “*Ahora que el paisaje ha muerto de alabanza: el llano como problema en la poesía de Igor Barreto*”.

Soledad Campaña Fuenzalida es Licenciada en Lengua y Literatura por la Universidad de los Andes, tiene un diplomado en Poesía Universal por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y actualmente está en proceso de terminar su artículo de egreso del Magister en Literatura Comparada en la Universidad Adolfo Ibáñez. Sus temas de investigación son variados y se enfocan en la poesía, estudios fronterizos, mitocrítica y mitoanálisis. Es autora de la introducción y notas críticas de *La Balada de la Cárcel de Reading* por la Editorial Tácitas y con la traducción de Braulio Fernández. Actualmente se encuentra en proceso de publicación su introducción y notas críticas para la *Antología Poética* de Christina Rossetti por la Editorial RIL, nuevamente, con la traducción de Braulio Fernández.

¿Cómo hacer hablar a las imágenes? ¿Cómo pensar desde la detención del tiempo que supone ese recorte que nos ofrece una obra de arte? Este libro, resultado de un encuentro llevado a cabo en la Universidad Católica Argentina en agosto del 2023, puede ser leído como la invitación al viaje que nos posibilitan la literatura y el cine; como ese paseo por un cosmorama que nos propone la teórica italoamericana Giuliana Bruno en su libro *Atlas of Emotion* (2002). Como lectoras y lectores críticos nos colocamos ante las imágenes tramadas desde la palabra y desde la materialidad audiovisual, con la certeza de que es allí donde se va tejiendo la maravillosa urdimbre de lo humano. Son las poéticas y las prácticas artísticas, a través de los artefactos culturales (novelas y crónicas, poemas y filmes, canciones y esculturas), las que nos permiten volver a considerar nuestro posicionamiento temporoespacial para reconfigurarlo y volverlo habitable. Nos posibilita, también, una mirada solidaria hacia la precariedad contemporánea que es el signo actual de la humanidad, una a la que urge tomar en cuenta todas las vidas, así como su entorno planetario. A partir del diálogo y la escucha atenta, surgen textos que continúan con una tarea de pensamiento y de valoración de las producciones artísticas de nuestro continente.

María José Punte

Es Licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina y Doctora por la Universidad de Viena (Austria). Publicó los libros *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década del 80* (2002), *Estrategias de supervivencia* (2007) y *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018), así como numerosos artículos en publicaciones académicas. Es Jefa de Trabajos Prácticos en la materia *Teoría y Estudios Literarios Feministas* en la Universidad de Buenos Aires; profesora titular en el *Seminario de Análisis del Discurso* y profesora adjunta en *Literatura y Cine* en la Universidad Católica Argentina. Colabora como editora en la revista de cine *Imagofagia* de ASAECA. Actualmente trabaja junto con Nora Domínguez y Laura A. Arnés en la edición de una *Historia Feminista de la Literatura Argentina* de la cual ya salieron tres volúmenes, publicados por la editorial EDUVIM.